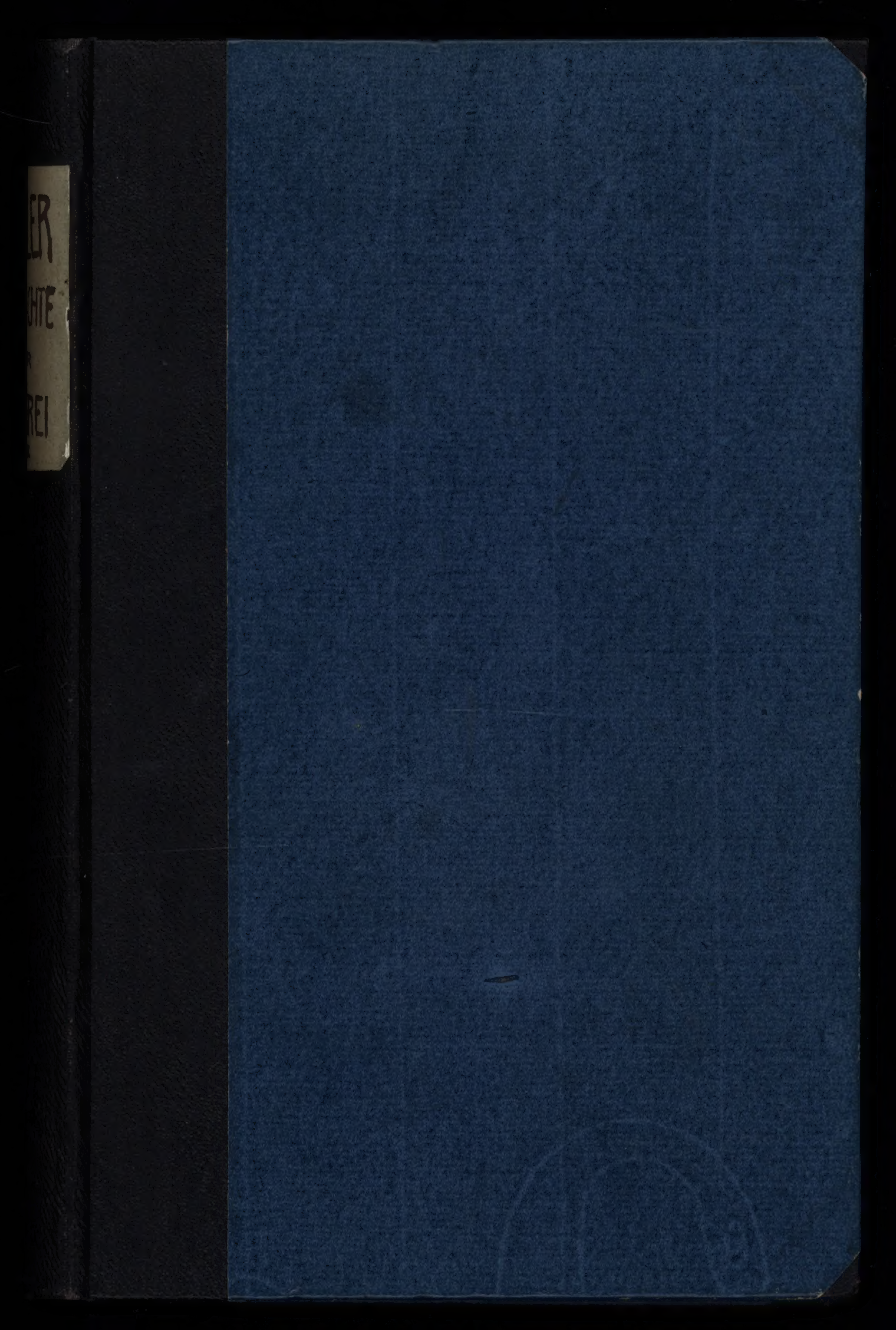
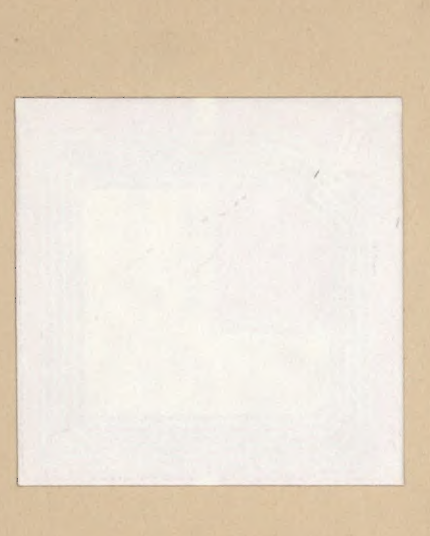




FRANZ KUGLER'S

HANDBUCH

der

Geschichte der Malerei

seit Constantin dem Grossen.

Dritte Auflage.

Nach der von Dr. Jacob Burckhardt besorgten zweiten Auflage

neu bearbeitet und vermehrt

von

Hugo Freiherrn von **Blomberg.**

Dritter Band.

Leipzig,

Verlag von Duncker & Humblot.

1867.

Handbuch

der

Geschichte der Malerei.

Einzelheiten der Wirklichkeit, sei es in der Gestaltung oder Aneinanderreihung der Naturgebilde, sei es in dem Kampfe des Menschen gegen die Naturmächte, oder der Völker gegen die Völker, alles, was dem Felde der Veränderlichkeit und realer Zufälligkeit angehört, kann nicht aus Begriffen abgeleitet (construirt) werden. Weltbeschreibung und Weltgeschichte stehen daher auf derselben Stufe der Empirie: aber eine denkende Behandlung beider, eine sinnvolle Anordnung von Naturerscheinungen und von historischen Begebenheiten durchdringen tief mit dem Glauben an eine alte innere Nothwendigkeit, die alles Treiben geistiger und materieller Kräfte, in sich ewig erneuernden, nur periodisch erweiterten oder verengten Kreisen, beherrscht. Sie führen (und diese Nothwendigkeit ist das Wesen der Natur, sie ist die Natur selbst in beiden Sphären ihres Seins, der materiellen und der geistigen) zur Klarheit und Einfachheit der Ansichten, zur Auffindung von Gesetzen, die in der Erfahrungswissenschaft als das letzte Ziel menschlicher Forschung erscheinen.

Alexander von Humboldt, Kosmos.

Fünftes Buch.

Die Kunst des XVII. Jahrhunderts mit ihren Ausläufen in's XVIII.

Vorbemerkung.

§. 267. Die Kunst des XVII. Jahrhunderts ist eins der herrlichsten Zeugnisse über die Macht und Unabhängigkeit des Geistes gegenüber den äussern Schicksalen der Völker. Der öffentliche Zustand war, verglichen mit demjenigen zu Anfang des vorhergehenden Jahrhunderts, fast überall gedrückt und eingeengt; auf den Ueberresten zahlloser Independenzen hatte der lastende Bau des regelmässigen modernen Staatslebens begonnen; drei der wichtigsten Kunstländer, Spanien, Belgien und Neapel standen unter einer Regierung, welche wie mit Absicht dem Verderben in die Hände arbeitete; auch der Rest von Italien unterlag bereits der politischen Versumpfung. Gleich als wäre die bildende Kunst ein tröstender Ersatz, ein Asyl der Geister bei äusserlich gesunkenen Zuständen, entfaltet sie sich hier zu einer reichen, gewaltigen Nachblüthe, während von den aufstrebenden Staaten jener Zeit Frankreich nur eine Malerschule zweiten Ranges hervorbringt, England die Malerei durch die dramatische Poesie — freilich die grösste der neuern Zeit — ersetzt, und bloss das einzige Holland mitten unter Kämpfen aller Art einen hohen äussern Blüthezustand mit einer eigenthümlichen Kunstvollendung verbindet.

Bei näherer Betrachtung findet sich, dass die grossen geistigen Krisen des Reformationszeitalters diese jetzige Stellung der Kunst vorzüglich bedingten. Ueberall wo dieselben in bedeutenderm Maasse geherrscht hatten, war neben der Erschütterung auch eine grosse Befruchtung zurückgeblieben; zahlreiche geistige Gebiete wurden neu aufgethan und angebaut; eine Fülle neuer Bestrebungen im Wissen und im Leben waren im Entstehen oder schon in der Blüthe. Man hatte in der ausserordentlich gesteigerten Mittheilung durch die Schrift, in der Literatur, ein Medium des Gedankens gebrauchen gelernt, welches auch für das Höchste, was die Zeit bewegte, genügen konnte. Nach dieser Seite hin strömten nun die Kräfte, welche früher die Kunst theils ausgeübt, theils als Ergänzung des Lebens von den Ausübenden verlangt hatten, indess die scharfe Verstandesrichtung der Zeit auch der noch in Uebung gebliebenen Kunst die rechte Lust des Schaffens verkümmerte. Für Deutschland kam ausserdem der provisorische Zustand der äussern Spannung hinzu, welcher bald in den grossen letzten Entscheidungskrieg überging, den Europa auf deutschem Boden ausfocht. Was aber die Kunst bei jenen Umständen noch immer werden konnte, zeigt auf glänzende Weise das kleine Holland. Hier, wo der Protestantismus in seiner schärfsten Form zur Macht gelangt war, wo mitten in den Gefahren eines äusserlich gewährlosen Zustandes der Geist der neuen Zeit in Forschen, Wagen und Wissen einen Sieg nach dem andern errang, hier entstand eine Blüthe der Malerei, welche man den grössten Leistungen dieses Jahrhunderts immer als ein mit besonderer Waage zu wägendes Ganzes zur Seite stellen muss. Diese Malerei giebt eine unmittelbare Wirklichkeit, wie sie der scharfe Verstand verlangt, aber sie zeigt auch, wie viel innere Schöpferkraft zu Grunde liegen muss, um auch nur das Unmittelbare auf die rechte Weise zu fassen, um den Geist in der Natur zu deuten und künstlerisch festzuhalten.

Nicht minder bedeutsam spiegelt sich in der Kunst der streng katholisch gebliebenen Länder ein neuer, machtvoller Impuls der Zeit. Im Innern des Katholicismus selbst war

eine neue Gründung, ein Zurückgehen auf das Ursprüngliche, eine neue religiöse Begeisterung entstanden, welche nun auch der Kunst einen frischen Inhalt und mit demselben einen formellen Umschwung gab, da die Darstellungsweise der Manieristen den neuen Intentionen auf einmal nicht mehr zu entsprechen vermochte. Auch scheinbar unabhängige künstlerische Antriebe empfangen von dieser kirchlichen Restauration aus ihre Richtung und Form. Es ging nämlich durch den in heftigen Kämpfen erneuerten Katholicismus ein Strom leidenschaftlicher Gewalt*); neue Heilige, Wunder, Feste und Orden konnten sammt aller Pracht des Cultus der überquellenden Devotion kaum genügen; als höchstes Ideal galt wieder die Inbrunst der Andacht, die ekstatische Verzückung, wie man sie den Heiligen zuschrieb und wie man sich — bald in religiöser Begeisterung, bald in trübem Fanatismus — derselben zu nähern suchte, ohne desshalb sich mit dem reichen Weltleben und seinem Genuss zu verfeinden. Suchen wir die Wirkungen dieses Zustandes in der Malerei auf, so ergiebt sich zunächst die Nothwendigkeit, deutlich zu den Sinnen und zum Gemüth zu sprechen, Allen verständlich zu sein, unmittelbar zu ergreifen und hinzureissen. So war von vorn herein ein gewisses Maass von Naturalismus gegeben, auch wenn die Kunst von sich aus weniger dahin geneigt hätte. Allerdings wandte man sich zugleich mit erneutem Eifer auf das Studium der grossen Meister des XVI. Jahrhunderts; allein mit Ausnahme einzelner Künstler der Schule von Bologna, welche einen allseitigern Eklekticismus durchführten, kam man fast durchgängig auf Tizian und seine Nachfolger zurück, bei welchen man den Naturalismus schon in edelster Weise vorgebildet fand. Dass dabei die höhere, reinere Durchführung des künstlerischen Gedankens zurückstehen musste, war nicht zu vermeiden; eine Kunst, welcher es vor Allem um active und passive Leidenschaft zu thun war, konnte weder mit Rafaels Weisheit und Mässigung

*) Vgl. die treffliche Darstellung dieser Verhältnisse in Ranke's Päpsten, Bd. I, S. 492 u. ff.

componiren, noch das edle Gleichgewicht seiner Behandlung festhalten, noch den einzelnen Charakteren seine ideale Grösse und Allgemeingültigkeit verleihen. Vom Naturalismus, von der Unmittelbarkeit aus musste sie zu ihren höchsten Triumphen wie zu ihren widrigsten Abwegen gelangen. — Eine zweite Eigenschaft dieser Kunst ist die mächtige Ausbildung des Colorites, welches als der gleichsam musikalische Theil des Gemäldes recht eigentlich dem Gebiet der Stimmung, also einem künstlerischen Hauptzwecke dieser Periode entspricht. Ausschliesslicher als irgend eine andere, ist diess eine Zeit der grossen Coloristen gewesen, und so viel dieselbe auch hierin den Venetianern verdankt, so erscheint sie doch wiederum unabhängig durch ihre besondere Absicht Wenn bei Tizian die Farbe einen erhöhten idealen Zustand ausdrücken hilft, so ist sie hier gleichsam in den Kampf der Affekte mit hineingezogen. — Dieser äussern Elemente der Darstellung musste sich der damalige Künstler vollkommen bemächtigt haben, um dem eigentlichen Ziel seiner Epoche irgendwie nahe zu kommen, und so findet sich in diesem XVII. Jahrhundert eine Fülle freier Meisterschaft, welche die unwahre Bravour der untergeordneten Künstler reichlich gut zu machen im Stande ist.

Wer nun aber behaupten wollte, diese ganze Kunstepoche sei in der äussern Meisterschaft, in einem theils akademischen, theils naturalistischen Streben aufgegangen, ohne zu einem höhern realen Inhalt zu gelangen, sie biete nur das Bild eines gedankenlosen, hohlen Treibens dar, der müsste für den Pulsschlag der Zeit, welcher in den verschiedenen Kunstepochen lebt, und für die Poesie, sobald sie sich etwas fremdartiger Zungen bedient, kein Verständniss mehr haben. Es ist schon irrig genug, z. B. das Colorit bei Rembrandt oder Murillo für eine äusserliche, rein technische Errungenschaft zu halten, während es bereits eine Aeusserung freier Poesie ist, zu welcher das blosse handfertige Talent nicht gelangt. Noch unbilliger aber wäre es, das Grosse und Neue in Erfindung, Auffassung und Darstellung, zu verkennen,

auf dessen reiche Fülle wir mit einigen Worten aufmerksam machen müssen.

Es ist wahr, das XVII. Jahrhundert hat die höchsten Idealgestalten mit ungleich geringerm Glücke behandelt als die rafaelische Zeit; Christus und Maria haben wohl etwas Kaltes, Gesuchtes oder auch etwas naturalistisch Unreines; auch hat man desshalb dieser Kunst die Frömmigkeit abgesprochen. Aber der religiöse Ausdruck, welcher bei dem anzubetenden Objekt nicht mehr gelingen will, ist mit aller Macht und Tiefe auf das anbetende Subjekt übergegangen, und keine Epoche hat so viele und vorzügliche Bilder des schwärmerischen Glaubens, der christlichen Liebe, der Inbrunst, der Andacht, der Verzückung geschaffen als diese; ja auch die Madonna wird unbeschreiblich gross und wunderbar, sobald sie nicht als Gegenstand der Andacht, sondern selber als andächtig geschildert ist, wie z. B. in mehrern berühmten Bildern Murillo's. Und diess Alles sollte ohne subjektive, innerliche Theilnahme des Künstlers, als blosses malerisches Problem zu Stande gekommen sein? Weder die Künstlergeschichte noch die Zeitgeschichte überhaupt berechtigt im Geringsten zu dieser Annahme. Wer an der Echtheit der Gesinnung in Domenichino und Murillo zweifelt*), dem muss auch das Höchste in Calderon's „Magus" und im „standhaften Prinzen" als Lüge gelten. Man braucht indess den Süden nur etwas zu kennen, um selbst bei einem Maler wie Ribera, welcher mit Gift und Dolch umging, die innere Theilnahme an seinen Andachtsgegenständen für möglich und wahrscheinlich zu halten. Dass besonders in der spanischen Schule diese Richtung oft in mönchischen Fanatismus übergeht, ist gerade ein Beweis für die innere Wahr-

*) Man sehe sich mit Vorwürfen dieser Art etwas vor. Einer der wenigen Künstler, welche geradezu des Atheismus beschuldigt werden, ist — Pietro Perugino. Wir haben auf diese sehr bestimmte Aussage Vasari's kein weiteres Gewicht gelegt, da der Autor überhaupt einen gewissen Widerwillen gegen Pietro blicken lässt; allein die Gegenüberstellung der umbrischen Schule und der Malerei des XVII. Jahrhunderts in Beziehung auf Frömmigkeit mag man immerhin aufgeben.

haftigkeit; dass sie auch sonst wohl absichtlich und ermüdend wird, liegt an der Unvollkommenheit menschlicher Dinge; dass sie aber an sich weniger Andacht errege, als z. B. die Werke Fiesole's, ist für das Gefühl des Südländers wenigstens bestimmt irrig.

Dieselbe Leidenschaft, mit welcher der religiöse Ausdruck bis auf die höchste Spitze gesteigert wird, drückt sich nun auch in der grossen dramatischen Lebendigkeit der Composition aus. Freilich fehlt auch in dieser wie in jeder andern Beziehung der kirchlichen wie der profanen Malerei, das rechte Maass, welches den Werken Rafaels innewohnt; die Anordnung im Raume wird (mit Ausnahme der bolognesischen Schule) oft sehr obenhin behandelt; die Gruppirung, welche in der rafaelischen Zeit noch einen schön gemässigten Nachklang architektonischer Strenge hatte, geräth jetzt oft in Disharmonie und Verwilderung hinein. Wohl aber wird man in der ergreifenden Culmination all dieser feurig bewegten Charaktere zu einem mächtigen Moment eine innere Verwandtschaft mit Shakspeare und Calderon zu erkennen haben. Wenn über dem Ungestüm des Malers auch manche feinere geistige Bezüge aufgegeben und die mehr auf die äussere Wirkung berechneten vorgezogen werden, so ist diese Zeit dafür von allem Mattherzigen und weichlich Passiven freier als irgend eine andere. In allen irgend bedeutenden Schöpfungen derselben drückt sich eine imposante Energie des Daseins, eine freie Kraftfülle aus, deren Uebertreibungen man gerne übersieht. Das göttlich Reine und Grosse, wodurch die Kunstwerke der rafaelischen Zeit den Beschauer über die Erdenschranken emporheben, ist in den Gestalten des XVII. Jahrhunderts nicht mehr zu finden; aber sie gemahnen immer noch an ein kräftiges Heroengeschlecht im Vollgenusse seiner Existenz.

Leider dauert auch diese Blüthe nicht viel länger, als der Kampf der geistigen Mächte, welcher sie hervorgerufen; in Italien und Belgien beginnt das Absterben schon seit der Mitte des Jahrhunderts, in Spanien gegen Ende desselben. Wie inzwischen die französische Schule als neuer, von

gelehrter Gärtnerhand gepfropfter Sprössling hineinwuchs, um bald derselben Entartung anheimzufallen, wie endlich auch die holländische Genremalerei nebst ihren Nebengattungen in conventionelle Fläche versank, wird unten im Einzelnen anzudeuten sein. Das XVIII. Jahrhundert bietet neben allgemeiner Entartung nur eine Reihe zerstreuter Versuche, durch theilweise Rückkehr zu einem der damals anerkannten frühern Höhenpunkte einen neuen Erfolg zu erringen, bis endlich weltumgestaltende Schicksale auch die Malerei mit in die Krisis aller Dinge hineinzogen.

Schliesslich müssen wir hervorheben, dass das XVII. Jahrhundert die Glanzepoche der Landschaftmalerei ist. Auch hier offenbart sich das Streben, Stimmungen hervorzurufen, welches in der Historienmalerei so mächtig in den Vordergrund tritt, und zwar in siegreicher Verbindung mit dem in der Zeit liegenden hohen Naturalismus, der das Unmittelbare und Wirkliche nicht bloss als einzelne Erscheinung, sondern als Theil des Weltganzen darzustellen sucht. Dass die Landschaft von Anfang an ihr höchstes Ziel, die freie Composition, verfolgte und dass die Vedute daneben nur eine geringe Stelle einnimmt, ist wiederum eins der edelsten Zeugnisse für die künstlerische Grösse dieser Zeit.

Es ist aus dem XVII. Jahrhundert unermesslich Vieles erhalten; die Production war zu einer Massenhaftigkeit gelangt, welche sie vielleicht zu keiner andern Zeit erreicht hat. Die Sicherheit und Gleichartigkeit der Bestellungen, mochten sie nun von geistlichen Corporationen, von Fürsten oder von Grossen ausgehen, hat zu der ganzen Eigenthümlichkeit des Styles viel beigetragen. Dass diese Bestellungen so zahlreich sein konnten, hat einen gewiss wesentlichen Grund in den verhältnissmässig niedrigen Preisen, welche der Künstler bei der Leichtigkeit seines Schaffens zu stellen vermochte. Diese aber hängt wesentlich mit der Art der damaligen Kunstbildung zusammen. Die meisten Maler dieser Zeit hatten schon im Jünglingsalter, ja als Knaben die schwierigsten Studien des Zeichnens wie des Malens überwunden: Wissen und Weltbildung fanden sich, soviel sie

davon bedurften, von selbst (und bisweilen in hohem Grade) hinzu, ohne dass man durch zehnjährige Gymnasialcurse dafür gesorgt hätte. Die Jahre der frischesten Kraft gingen auf diese Weise nicht erst im Lernen dahin, sondern in freier, reicher Schöpfung; Ruhm und Erwerb begannen frühe, während zugleich die grosse Concurrenz mässige Ansprüche gebot. Dass einzelne weltberühmte Maler (und zwar nicht immer die bessern) auch sehr hohe Preise erhielten, war Ehrensache oder Privatliebhaberei der Besteller, welche ausser dem innern Werthe auch den Namen des Künstlers verlangten; bei manchen Holländern bedingte überdiess schon die höchst sorgfältige Ausführung eine hohe Bezahlung. Diess gleicht sich aber aus durch die unverhältnissmässig geringe Belohnung anderer Meister, wie denn z. B Domenichino für seine Communion des heil. Hieronymuss bloss fünfzig Scudi, Annibale Caracci für die Galerie des Palastes Farnese bloss 500 Scudi erhielt, und auch die mittlern Preise, selbst wenn man z. B. Rubens auf dem Gipfel seines Ruhmes als Norm annimmt, bleiben immer sehr niedrig. Er liess sich allerdings, wie es heisst, hundert Gulden für jeden Arbeitstag bezahlen, allein er vollendete auch z. B. das grosse Altarwerk zu S. Jan in Mecheln — mit Hülfe seiner Schüler — in achtzehn Tagen. Jeder berühmte Künstler unserer Tage würde für eine Arbeit wie die letztgenannte mindestens das Dreifache — den veränderten Geldwerth mit berechnet — verlangen müssen. Wir wollen hiemit keinesweges die Kunstverhältnisse auf ein Rechenexempel zurückführen, ebensowenig aber eine ganz wichtige Seite derselben ohne Grund übergehen.

Das collegialische Leben der Künstler war im Ganzen trotz mannigfacher corporativer Bande nicht erfreulich, am wenigsten im Süden, wo Neid und Hochmuth zu den scheusslichsten Intriguen und zahlreichen Mordthaten oder Mordversuchen führten. Wie in der Manieristenzeit des XVI. Jahrhunderts suchte man einander durch eine wahrhaft freche Schnellmalerei zu verdrängen, welche auch in dieser Periode der äussere Anlass zum Verderb der Kunst gewesen ist.

Erster Abschnitt des fünften Buches.

Historienmalerei.

Erstes Capitel.

Italienische Eklektiker.

---

§. 268. Die nächste Einwirkung der kirchlichen Restauration auf eine neue Belebung der Kunst von innen heraus musste sich in Italien äussern. Gleichzeitig mit den grössten Siegen des Katholicismus, schon in den letzten Jahrzehnden des XVI. Jahrhunderts beginnt die frische Entwikkelung in mehrern Centralpunkten der italienischen Malerei.

Man benennt den grössten Theil der Künstler dieser Zeit, am Ende des XVI. und in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts gewöhnlich mit dem Namen der Eklektiker (Auswähler), insofern sie nämlich aus den Werken der einzelnen grossen Meister ihre vorzüglichsten Eigenschaften herauszuziehen und zu einem Ganzen zu vereinigen suchten (ohne dabei jedoch das Studium der Natur aus den Augen zu setzen). Natürlich liegt in dieser eklektischen Richtung, wenn sie auf die Spitze getrieben wird, ein grosser Missverstand der eigentlichen künstlerischen Conception und Ausübung, indem jene älteren Meister gerade in ihren besonderen Eigenthümlichkeiten gross waren, und innerlich Verschiedenartiges zu vereinen, schon an sich ein Widerspruch

ist. Wäre diese Theorie wirklich in der Praxis streng festgehalten worden, so brauchten wir mit diesen Künstlern nicht vielen Raum zu verlieren. Glücklicher Weise verhielt es sich anders.

Diesen Eklektikern gegenüber und in Opposition mit ihnen, bildete sich eine andere Richtung, die ihre Aufgaben selbständig und verschieden von der Weise jener grossen älteren Künstler zu lösen suchte, und dieser Lösung zunächst in der Nachbildung der unmittelbaren, oft gemeinen, rohen Natur, frappant und selbst grell aufgefasst, zu genügen glaubte. Man benennt die Künstler dieser Richtung gewöhnlich als die Naturalisten. Beide Richtungen traten indess nicht ohne gegenseitigen Einfluss, namentlich nicht ohne Einfluss der Naturalisten auf die Eklektiker, ins Leben, und es sind die Künstler der einen Richtung nicht immer mit vollkommener Bestimmtheit von denen der andren zu sondern.

§. 269. Die bedeutendste unter den eklektischen Schulen ist diejenige, welche zu Bologna, durch die Familie der Caracci gegründet ward. Der eigentliche Stifter dieser Schule ist Lodovico Caracci (geb. 1555, gest. 1619), ein Schüler des Prospero Fontana und nachmals des Tintoretto in Venedig. Seine Jugend verbrachte dieser Künstler in sehr anhaltenden und strengen Studien, welche der Kunstweise jener Zeit fremd geworden waren und ihm mannigfachen Spott und Verachtung zuzogen. Um so deutlicher fühlte er es, wie wünschenswerth eine Reform, wie nöthig es sei, statt der fessellosen Willkür jener Manieristen Regeln und verständige Grundsätze in die Kunst einzuführen. Da er jedoch bei einem solchen Vorhaben einen förmlichen Krieg gegen die Uebermacht jener verwilderten Zunft beginnen musste, so sah er sich zuvörderst nach kräftiger Unterstützung um. Er fand dieselbe in der Person seiner beiden Neffen, des Agostino und Annibale Caracci (Agost. 1558—1601; Annib. 1560—1609). Beide waren Söhne eines Schneiders, Agostino war zum Goldschmied bestimmt, Annibale zu dem Gewerbe des Vaters; Lodovico

erkannte das hervorstechende Talent der beiden jungen Menschen für die Malerei und unterzog sich ihrer künstlerischen Ausbildung.

In Gemeinschaft mit ihnen eröffnete er sodann zu Bologna eine Kunstakademie, welche den Namen der Incamminati (Wandrer) führte; sie versahen dieselbe mit den zum Studium nöthigen Mitteln, mit Gypsabgüssen, Zeichnungen und Kupferstichen, sorgten für zweckmässiges Zeichnen und Malen nach dem Nackten, für Unterricht in den theoretischen Fächern der Perspektive, Anatomie u. s. w. und leiteten ihre Schüler mit Klugheit und Liebe, während diese mannigfach von dem Hochmuth der älteren Meister zu leiden gehabt hatten. Trotz des Widerspruchs von Seiten der letzteren wurde die Schule des Caracci von Tage zu Tage mehr besucht, und es währte nicht lange, so mussten die übrigen Kunstschulen der Stadt geschlossen werden.

Naturbeobachtung und Nachahmung der grossen Meister waren die Grundsätze dieser Schule. Letztere geschah so, dass sie entweder die einzelnen Vorzüge jener Meister in Einen Gesammtvorzug zu verschmelzen suchten, oder (auf etwas rohere Weise) dass sie die einzelnen Figuren ihrer Gemälde, je nach deren besonderem Charakter, in der Weise des einen oder des anderen Meisters malten. Es giebt ein Sonett vom Agostino Caracci, in welchem er den Grundsatz der Schule dahin ausspricht: dass man die Zeichnung der Antike nachahmen müsse, die Farbenbehandlung der Venetianer, das Colorit der Lombarden (d. h. des Leonardo), die Natürlichkeit des Tizian, die Grossartigkeit des Michelangelo, den reinen und erhöhten (sovrano) Styl des Coreggio, die edle Symmetrie Rafaels, die Wohlanständigkeit des Tibaldi, die Erfindung des Primaticcio, ein wenig (sic!) von der Grazie des Parmigianino — und dass man das Alles übrigens schon in den Werken des Niccolò dell' Abate vereinigt finde. Diess zusammengesetzte Ideal, über dessen Unmöglichkeit wir uns schon oben aussprachen, bezeichnet nun allerdings bloss ein Uebergangsstadium in der Geschichte der Caracci und ihrer Schule. In den Zeiten derjenigen Wirk-

samkeit, welche ihren Namen unsterblich gemacht hat, hatte sich dieses eklektische Bestreben bedeutend abgeklärt; jetzt bedurften sie weder des Tibaldi bei der Wohlanständigkeit, noch des Primaticcio für die Erfindung, noch des Parmigianino beim Punkt der Grazie; sie waren zu einer selbständigen Männlichkeit durchgedrungen. Auch die Nachahmung der grossen Meister ist, wo sie sich kenntlich macht, keine äusserliche, seelenlose, kein Plagiat einzelner Züge mehr, sondern sie beschränkt sich auf eine künstlerisch durchgearbeitete Aneignung des Höchsten und hat oft mehr die Physiognomie des blossen Wetteifers. Oft blieb von dem ursprünglichen Eklekticismus eine gewisse Kälte, Befangenheit und Absichtlichkeit zurück, welche den Beschauer abstösst, etwas Akademisch-bewusstes, was den Eindruck des Gemachten hervorbringt; allein dieser Tadel mildert sich, wenn man die Schwierigkeit erwägt, etwas Neues an die Stelle der manieristischen Verwüstung zu setzen, und wenn man den diesen Künstler eigenen Impuls sich Bahn brechen sieht durch die Nachahmung hindurch. Sie hatten ein wahres und grosses Gefühl für die Darstellung erhöhter Lebenszustände; mit unglaublicher Energie errangen sie sich allmälig eine bedeutende, wenn auch noch nicht vollständige Harmonie des entsprechenden Styles. Auch in ihnen lebte der kühne Naturalismus des Jahrhunderts, nur durch die grossen Vorbilder der Antike und der rafaelischen Zeit gemässigt und eingeschüchtert.

Lodovico Caracci hat im Allgemeinen mehr das Verdienst eines Lehrers als bedeutender selbständiger Lei-
1. stungen in der Kunst. Bologna, vornehmlich die Pinakothek, zählt die grösste Anzahl seiner Gemälde, unter denen in der Gesammt-Composition selten etwas Anziehendes und Würdiges gefunden wird; man muss das Tüchtige mehr im Einzelnen aufsuchen Zu den trefflichsten unter den Bildern der Pinakothek gehört eine Madonna in einer Engelglorie, auf dem Monde stehend, Franciscus und Hieronymus zu ihren Seiten (aus der Kirche S. M. degli Scalzi); hier ist die Madonna und auch das Kind mit einer eignen Anmuth und mit glück-

licher Nachahmung des correggio'schen Helldunkels gemalt. Sodann eine Geburt Johannis des Täufers mit manchen anziehend naiven Partien. — Im Kloster S. Michele in Bosco zu Bologna malte er mit seinen Schülern Scenen aus der 2.
Geschichte des heil. Benedict und der heil. Cäcilia, welche im Einzelnen ebenfalls manches Schöne, selbst grossartig Anmuthvolle haben*). — Eine Speisung der Fünftausende, 3.
im Berliner Museum, ist in der geistigen Fassung des Momentes unbedeutend. Wir bemerken, dass schon mit Lodovico die Vorliebe für das Pathos des Schmerzes beginnt, von welcher in der Folge die vielen Eccehomo's und leidenden Marien der bolognesischen Schule ausgegangen sind. Eine grosse, ergreifende Pietà, von furchtbarem, aber rein inner- 4.
lichem Schmerzensausdruck, in der Galerie Corsini zu Rom; ein colossales Eccehomo, von mildem und schönem Ausdruck, 5.
nur nicht mächtig genug, in der Galerie Doria. — Mehrere 6.
Bilder im Louvre, z. B. eine Madonna, eine Anbetung des Kindes u. a., lassen in Charakteren und Beleuchtung das Studium Cerreggio's erkennen.

Agostino Caracci hat im Ganzen weniger gemalt. Er war ein Mann von gelehrter Bildung und leitete den theoretischen Unterricht in der Akademie. Er ist vornehmlich als Kupferstecher berühmt. Unter seinen seltenen Gemälden, welche durch Feinheit der Behandlung überraschen, ist das Bedeutendste in der Pinakothek von Bologna: der 7.
heil. Hieronymus, welcher sterbend das Abendmahl empfängt (aus der Karthäuserkirche zu Bologna); ein Bild, dem man zwar, wie allem Grossen der Zeit, die Absichtlichkeit der Composition ansieht, das übrigens jedoch in trefflicher Charakteristik durchgeführt ist und in der Ausführung des Einzelnen viel Gutes enthält. — Im Louvre, unter dem Namen 8.
des Annibale, Hercules als Kind, die Schlangen erwürgend, von sehr energischem Motiv.

---

*) *Il claustro di S. Michele in Bosco di Bologna, dip. dal famoso Lodovico Caracci e da altri maestri usciti della sua scuola; descr. del Sig. Malvasia. Bologna* 1694.

Annibale Caracci ist bei Weitem der bedeutendste
in dieser Familie. In seinen früheren Werken zeigt sich,
in Folge seiner Studien im oberen Italien, vornehmlich Nach-
ahmung des Correggio, dann des Paolo Veronese; bei sei-
nem Aufenthalt in Rom entwickelte sich dagegen, unter
dem Einfluss der Werke Rafaels und Michelangelo's, sein
eigener machtvoller Styl, in welchem die Elemente der grossen
Meister und der Antike, wie Er sie verstand, zu einem neuen
Ganzen vereinigt sind. Annibale spricht nicht immer an;
seine Formen haben oft etwas Allgemeines, Unindividuelles,
und ermangeln der naiven Begeisterung für den Gegenstand;
eingedenk der kaum überwundenen Verwilderung, scheint er
sich oft vor der eigenen subjektiven Wärme gescheut zu
haben. Nur ist der Beschauer nicht immer gerecht genug,
den grossen Künstler anzuerkennen, welcher trotzdem noch
oft genug ein gewaltiges Leben darzustellen vermag und
in Fällen, wo sein Natursinn hervortreten darf, die glück-
9. lichste Kraft und Frische entfaltet. — In der Pinakothek von
Bologna sieht man eins seiner Gemälde (aus der Kirche
S. Giorgio), in welchem die Madonna in der Manier des
Paolo Veronese, das Kind und der kleine Johannes in der
Manier des Correggio, Johannes der Evangelist in der Manier
des Tizian und die heil. Katharina in der Manier des Par-
10. migianino gemalt sind. — Aehnliche Motive enthält ein
grosses Gemälde des heiligen Rochus, welcher Almosen aus-
theilt, in der Dresdner Galerie, eins seiner berühmtesten
Werke. — Sehr liebenswürdig und frei erscheint Annibale
in kleineren Compositionen, namentlich in Madonnen und
11. heiligen Familien. Ein sehr anmuthiges Bild der Art in der
Tribune zu Florenz; ein andres im Museum von Berlin. Ein
12. dem letztern ähnliches im Louvre, wo sich ausserdem eine
13. grosse Anzahl von Bildern aus den verschiedensten Zeiten
14. des Künstlers befindet. — Höchst ausgezeichnet ist eine
Pietà, die er mehrfach wiederholt hat: der Leichnam Christi
im Schoosse der Maria und zwei klagende Engelknaben. Das
Bild ist trefflich componirt und namentlich trägt die Maria
etwas von der freieren Würde der Meister vom Anfange des

Jahrhunderts; ein sehr schönes Exemplar dieses Bildes ist
in der Galerie Borghese zu Rom*); ein andres im Museum 15.
von Neapel. — Auch das berühmte Bild der „drei Marien“,
d. h. eine Pietà mit zwei andern heiligen Frauen in Castle 16.
Howard, ist in dem Ausdruck des Schmerzes tief und von
einem edeln Pathos. — Als Annibale's Hauptwerk bezeich-
net man gewöhnlich den grossen Cyclus der Frescomalereien, 17.
welche er im Palast Farnese zu Rom, besonders in der so-
genannten Galerie dieses Palastes ausgeführt hat, und in
welchem Gegenstände der alten Mythologie dargestellt sind**).
Und in der That sind diese Werke vor Allen bezeichnend
für den Standpunkt der Schule. Von künstlerischer Seite
aus sind sie der höchsten Bewunderung werth; schon die
Technik des Fresco hat kein vollendeteres Vorbild aufzuwei-
sen; die Vertheilung an dem Gewölbe des grossen Saales
wird nur von der Decke der sixtinischen Kapelle (freilich in
einer ganz andern Art) übertroffen, deren nackte Ausfüllungs-
figuren, als belebte architektonische Kräfte, hier in freier
Weise nachgeahmt sind; die Zeichnung ist überaus meister-
haft, im Nackten wie in der Gewandung; Modellirung, Farbe
und Helldunkel sind innerhalb der Grenzen dieser Gattung
vollkommen zu nennen. Aber, abgesehen davon, dass man
ein sehr absichtliches Studium Rafaels und Michelangelo's
bemerkt, so vermisst man vornehmlich das rechte innere Le-
ben, die wirkliche sinnliche Lust, die doch vor Allem in den
Gegenständen der Art erfordert wird. Wenn z. B. in der
Galathea die u. a. in dem Cyclus dieser Darstellungen vor-
kömmt, der Composition und Geberde nach zu urtheilen, ein
Bild der kühnsten Sinnlichkeit beabsichtigt war, so ist die-
selbe im Ausdruck gleichgültig und langweilig. — Dasselbe
gilt auch von andren mythischen Darstellungen Annibale's,
in denen zum Theil (wie in seiner berühmten Bacchantin in 18.

*) Eine Versuchung Sanct Antons früher ebendaselbst, jetzt in der Nationalgalerie zu London.

**) Mehrfach gest., am Wichtigsten: *Galeriae Farnesianae Icones etc. ab Annibale Caraccio coloribus expressae a Petro Aquila del. inc. Romae.*

der Tribune zu Florenz und im Museum von Neapel) die meisterlichste Behandlung des Colorits gefunden wird. Die Malereien im Palast Farnese sind übrigens auch Annibale's letztes bedeutendes Werk. Der Geiz, mit welchem er bezahlt ward, erregte seinen Verdruss und wirkte nachtheilig auf seine Gesundheit, die sodann durch eine Reise nach Neapel und durch die Verfolgungen, welche er von den dortigen Malern auszustehen hatte, zerstört wurde. Er starb bald nach seiner Rückkehr in Rom.

Ausser seinen Arbeiten im Fache der Historienmalerei ist Annibale auch als einer der ersten zu nennen, welche die Landschaftsmalerei als eine selbständige Gattung behandelten. In ihm und seinen Schulgenossen traf der Einfluss der Niederländer und Venetianer, des Paul Bril und des Tizian zusammen, und sie bildeten wiederum die Grundlage für Poussin und Claude Lorrain. Oft hält selbst in Annibale's Historienbildern die Landschaft den Figuren das Gleich-
19. gewicht, wie z. B. in mehrern Bildern des Louvre. Allerdings fehlt seinen Landschaften zumeist noch der anziehende Reiz späterer Werke und ebenso die Farbengluth Tizians; bei einem sehr regen Gefühl für grosse und schöne Linien, für stylgemässe Anwendung der Architektur tragen sie doch mehr das Gepräge geistreicher Decorationen. Mehrere der
20. Art befinden sich in der Galerie Doria zu Rom; ein sehr
21. vorzügliches Bild, von höchst energischer Wirkung und poe-
22. tischer Composition, im Museum von Berlin. Zwei schöne Landschaften in der Nationalgalerie zu London; zwei andere,
23. wovon die eine noch unmittelbar an Paul Bril erinnert, in Castle Howard.

Auch Genrebilder sind von Annibale vorhanden. Der
24. „gierige Esser“ im Palast Colonna zu Rom und ein Bild
25. in den Uffizien (ein Mensch, der sich lachend von einem Affen das Ungeziefer ablesen lässt) gestatten einen interessanten Schluss auf die heitere Derbheit, deren der Künstler fähig war.

Aus der Schule der Caracci ist eine Reihe bedeutender Künstler hervorgegangen, die sich in verschiedenartiger Eigen-

thümlichkeit ausgebildet und zum Theil die Meister selbst übertroffen haben. Die vorzüglichsten und berühmtesten sind folgende:

§. 270. Domenico Zampieri, genannt: Dominichino (1591 — 1641)*). Ein Künstler, in dessen Werken zuweilen, wie bei keinem Meister der Zeit, dieselbe reine Naivetät und freie schöne Auffassung der Natur auftaucht, welche den Zeitgenossen Rafaels eigen war. Auch er vermochte sich im Ganzen und Wesentlichen nicht über die hemmenden Regeln seiner Schule zu erheben, und um so weniger, als ihm nicht eine sonderlich reiche Phantasie gegeben zu sein schien. Mannigfach hat er vorhandene Compositionen benutzt, wie namentlich sein berühmtes Gemälde 1.
der Communion des heil. Hieronymus (gegenwärtig in der Galerie des Vaticans zu Rom) eine Nachahmung von dem erwähnten Gemälde des Agostino Caracci ist; doch ist diese Nachahmung nicht ängstlich und in den einzelnen Köpfen der dargestellten Personen spricht sich eine schöne Individualität aus. Nur selten gelingen ihm höhere, begeisterte Zustände der idealen Welt vollkommen rein und gross; von dieser Art sind die vier Evangelisten in den Pendentifs der 2.
Kuppel von S. Andrea della Valle zu Rom, wunderbare Compositionen, von welchen die Gruppe des Johannes mit den ihn umgebenden Liebesengeln zum Grössten und Herrlichsten in dieser Gattung gehört. In andern historischen Bildern ist Dominichino oft kalt und absichtlich, wenigstens in Betreff des Hauptvorganges; dagegen sind insgemein die Nebenpersonen des zuschauenden Volkes, die nur einen geringeren Grad der Theilnahme an diesen Darstellungen zu äussern haben, von grosser Anmuth und einer edleren Schönheit. Ein auffallendes Beispiel dieser Art sind die Fresken 3.
aus dem Leben der heiligen Cäcilia in der Kirche S. Luigi zu Rom; hier ist z. B. nicht die heilige Cäcilia, welche von einem Balcon herunter ihre Habe verschenkt, die Hauptsache, sondern vielmehr die meisterhafte Gruppe der unten

*) Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc. t. Dominichino.*

empfangenden Armen in ihren theils rührenden, theils ko-
mischen Geberden des Vorzeigens, Streitens, Anprobirens,
Herandrängens u. s. w.; ebenso sind beim Tode der Heiligen
die Umstehenden in Bewunderung und Klage unübertrefflich;
dass ein kleines Mädchen voll innern Grauens, aber mit gläu-
big gefalteten Händchen auf die Enthauptete hinblickt, wäh-
rend ein kleiner Knabe sich schreiend an der Hand seiner
Mutter sträubt, lässt den feinen Beobachter des Lebens
4. erkennen. — Aehnlich verhält es sich mit dem Frescobild
der Geisselung des heil. Andreas in einer Kapelle (S. An-
drea) nächst S. Gregorio in monte Celio zu Rom; auch hier
ist die von den Schergen zurückgedrängte Frauengruppe von
5. grösstem Werthe. — Die schönsten Werke sieht man zu Fano
in einer Kapelle (Nolfi) des Doms, wo Dominichino Scenen
aus dem Leben der heil. Jungfrau al fresco malte; diese
haben zwar bei einem im Chor der Kirche ausgebrochenen
Brande durch den Rauch und durch eine ungeschickte neuere
Restauration gelitten, doch lässt sich hier (vornehmlich in dem
am Besten erhaltenen Bilde, welches den Besuch der Maria
bei der Elisabeth vorstellt) noch deutlich ein so durchgehen-
der Schönheitssinn, eine solche Reinheit, Klarheit und Milde
erkennen, wie vielleicht in keinem andern seiner Werke. —
6. In den Fresken, welche Dominichino zu Grottaferrata*), bei
Frascati, gemalt hat (Geschichten des heil. Nilus), in den
historischen Scenen an dem Gewölbe der Tribune von S. An-
7. drea della Valle zu Rom etc. werden wenigstens im Einzelnen
mannigfache Schönheiten bemerkbar, zugleich aber auch die
oben gerügten Mängel. — Die Auswahl seiner grossen Altar-
8. gemälde, welche sich in der Pinakothek zu Bologna befindet,
9. enthält fast nur theatralische Schaustellungen. — Die Marter
des heil. Sebastian, in S. M. degli Angeli zu Rom, ist im
Moment unklar und liegt schon dem Inhalt nach ganz ausser-
halb der Sphäre des Künstlers. Leider nehmen in dieser
Zeit die Marterbilder, mit welchen die rafaelische Epoche

---

*) *Picturae Dominici Zampierii quae extant in Sacello sacrae aedi Chryptoferratensi adjuncto. Romae* 1762.

so sparsam war, wieder sehr überhand; Maler und Besteller suchten und wollten Affekt und Leidenschaft, wozu gerade diese Gattung den reichsten Anlass gab.

Ein andres von Dominichino's trefflichsten Bildern, ein Oelgemälde, befindet sich in der Galerie Borghese zu Rom 10.
und stellt die Diana mit ihren Nymphen dar, welche ein Wettschiessen halten und von denen einige sich baden: eine sehr liebliche Composition, in eigenthümlich reinen Linien und mit trefflich charaktervollen Bewegungen durchgeführt; doch ist auch hier wiederum der Ausdruck der Gesichter nicht mehr in reiner Naivetät gehalten. (Diesem sehr nahe stehend: die Entdeckung von Calisto's Schwangerschaft, in 11.
der Bridgewater Galerie zu London, und sehr anmuthig ein Triumph der Galathea, ehemals in der Galerie Aguado.) 12.

Ein schönes, naives Bild des Meisters, der Schutzengel, 13.
der einen derben, köstlichen Knaben vor dem Satan schützt, findet sich in den Studj zu Neapel. — Die durch den Müller'schen (nicht ganz charaktertreuen) Stich so bekannt gewordene Halbfigur des Evangelisten Johannes, welcher in der 14.
Begeisterung emporblickt, ist gegenwärtig in der Sammlung des Fürsten Narischkin zu Petersburg; ein anderes, nicht 15.
minder vorzügliches Original in Castle Howard. — Im Stä- 16.
del'schen Institut zu Frankfurt a. M. ein schöner, an venetianische Weise erinnernder S. Sebastian, dem heilige Frauen die Wunden salben.

Dominichino ward ebenso wie Annibale Caracci nach Neapel berufen, und ebenso von den neapolitanischen Malern, die keinen Fremden aufkommen lassen wollten, verfolgt. Zu seinen bedeutendsten Werken zu Neapel gehören die in der 17.
Kapelle del Tesoro im Dome befindlichen. Er starb vor deren Vollendung, wie man vermuthet, an Gift.

Dominichino war zugleich ein vorzüglicher Landschaftsmaler, wie sich schon z. B. aus dem obigen Bilde der Diana ergiebt. Seine Landschaften haben einen ähnlich decorativen Charakter wie die des Ann. Caracci, aber sie vereinen damit zugleich auf glückliche Weise Wärme und eine schöne lebendige Heiterkeit. Treffliche Werke der Art in der Villa

18. Ludovisi und in der Galerie Doria zu Rom, im Louvre,
19. in der Nationalgalerie und in der Bridgewater-Galerie zu London etc.

Dominichino hat wenig Schüler gebildet; zu diesem gehört Giambatista Passeri, einer der geachtetsten Geschichtschreiber über italienische Malerei.

§. 271. Francesco Albani (1578—1660)*). Diess ist der Künstler der Zierlichkeit. Er liebt es heitere Gegenstände zu malen, in denen die Phantasie sich in artiger Spielerei ergeht, Begebenheiten und Gestalten der antiken Mythologie, am Liebsten die Venus und ihre Genossinnen, freundliche Landschaften und Schwärme zierlicher Amorinen, welche die Hauptgruppen seiner Bilder umgeben oder selbst den eigentlichen Gegenstand der Darstellung ausmachen. Seine meisten Schöpfungen sind der Ausdruck desselben idyllischen Gefühls, desselben conventionellen, aber nicht ungraziösen Gegensatzes gegen das künstlich-ceremoniöse Weltleben, welcher Tasso's Aminta und Guarini's Pastor fido hervorbrachte und der Akademie der Arkadier ihre äussere Form gab. Doch ist seinen Bildern durchweg, den Landschaften wie den Figuren, trotz des warmen, blühenden Tones nur ein decorativer Charakter eigen; die Zierlichkeit erhebt sich fast nie zur inneren seelenvollen Grazie, das Spiel fast nie zum wahren Bedürfniss der Lust. Dergleichen
1. Bilder sind in den Galerieen nicht selten; insbesondere ent-
2. hält der Louvre eine Auswahl davon; in der Galerie Borghese zu Rom die sog. vier Jahreszeiten, in welchen man ebensogut die vier Elemente erkennen kann (nur eins davon eigenhän-
3. dig); anderes im Palast Colonna, u. s. f. — Im Palast Verospi
4. (jetzt Torlonia, neben Palast Chigi) sind sehr anmuthige Fresken allegorisch-mythologischen Inhalts am Deckengewölbe der Loggia des ersten Stockwerkes erhalten. — Kirchliche Darstellungen Albani's kommen weniger vor; in solchen jedoch
5. (deren z. B. die Pinakothek von Bologna einige enthält) erscheint er, wenn auch ebenfalls nicht als ein tieferer, so

*) Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Albani.*

doch als ein tüchtiger, von Uebertreibung und Affektation ziemlich freier Künstler. Eine seiner anmuthigsten Compositionen und mehrfach vorhanden, ist das auf einem Kreuze schlafende Christuskind.

Albani bildete zu Bologna und zu Rom verschiedene
Schüler. Die vorzüglichsten derselben sind: Gio. Batista
Mola, ein Franzose, ein schlichter und einfacher Künstler,
von dem man namentlich tüchtige Portraits kennt. — Pier-
Francesco Mola, aus der Gegend von Como, in histo-
rischen Bildern und Einzelfiguren sehr tüchtig, namentlich
in Betreff der Farbe; seine Landschaften mit biblischer mytho-
logischer u. a. Staffage sind grandios componirt und in Luft
und Licht, besonders in glühenden Abendbeleuchtungen aus-
gezeichnet. — Carlo Cignani, ein ziemlich unbedeutender
Künstler, der nur durch eine flache Anmuth bemerklich wird.
Bekannt ist von ihm, unter vielen andern, namentlich ein
Bild der Dresdner Galerie: Joseph und Potiphars Weib. 6.
Eine ungeheure Himmelfahrt Mariä in der Münchner Pina- 7.
kothek. — Andrea Sacchi, der tüchtigste dieser Schule,
von dem insbesondere ein in seiner Art treffliches Bild in der 8.
Galerie des Vaticans zu Rom befindlich: der heil. Romuald
in der Mitte seiner Klostergenossen nicht gerade gross-
artig, aber mit edlen Gestalten in schönen weissen Gewän-
dern. Ein Wunder des heil. Gregor, ebenda, ist in der Er-
findung trivial, aber von leuchtender Farbenwirkung. Andres
von ihm ist ungleich mittelmässiger. — Ein Schüler des
Sacchi um das Ende des XVII. Jahrhunderts blühend, war
Carlo Maratta, ein Künstler von einer beschränkten Tüch-
tigkeit und flachem Streben nach Idealität; ein sehr viel
schwächerer Guido Reni. Die Verflüchtigung des Ausdruckes
und Charakters, welche bei seinen Zeitgenossen vom Ende
des XVII. Jahrhunderts zur Regel wird, ist wenigstens bei
ihm noch mit einer sehr studirten Composition verbunden.
Sein wahrer Ruhm in der Geschichte der Kunst besteht in
der Sorgfalt, mit welcher er über Rafaels Fresken zu Rom
gewacht und für ihre Reinigung gesorgt hat.

§. 272. Guido Reni (1575—1642)*). Dieser Künstler war mit einem hohen Gefühle für Schönheit, sowohl was die einzelne Form als die harmonische Gruppirung des Ganzen anbetrifft, begabt. Er würde in einer freieren Zeit vielleicht das Höchste geleistet haben; aber gerade in seinen Werken zeigt sich die Befangenheit seiner Zeit am Deutlichsten. Das Ideal, welches er sich schuf, war nicht sowohl die schöne Natur, in einem erhöhteren, reineren Zustande aufgefasst, als vielmehr ein inhaltloses, leeres Abstractum, dem es an der individuellen Belebung, an dem persönlichen Interesse fehlt; der Schönheit seiner Formen, vornehmlich der Köpfe (die meist nach dem Muster der berühmtesten Antiken, namentlich nach denen der Niobiden, gebildet sind), der Gruppirung in seinen Bildern, merkt man die kalte Berechnung des Verstandes an, und nicht eben häufig ringt sich ein lebendiges Gefühl hindurch. — Guido Reni hat einen eigenthümlichen Entwickelungsgang durchgemacht und Werke von sehr verschiedenartiger Beschaffenheit hinterlassen. Die aus seiner früheren Zeit tragen ein imponirendes, fast gewaltsames Gepräge: grandiose, mächtige Gestalten, in erhabener Anordnung und mit einer eigenen dunklen Schattengebung, die eine Annäherung an die Weise der Naturalisten, besonders des Caravaggio (von dem ich später sprechen werde) verräth. Als dasjenige unter diesen Bildern, welches er absichtlich im
1. Style des Caravaggio gemalt hat, wird die Kreuzigung des heil. Petrus, gegenwärtig in der Galerie des Vaticans zu Rom, genannt; es ist in den schweren gewaltsamen Formen jenes Meisters, aber ohne die demselben eigene Leidenschaftlichkeit, welche ein solches Verfahren motivirt; es ist eine Marter und weiter nichts; man könnte es für ein abscheuliches grosses Genrebild halten. Sodann dürften hieher einige
2. der bemerkenswerthesten Bilder der Pinakothek von Bologna zu rechnen sein. Zunächst die sogenannte Madonna della Pietà, ein grosses Gemälde, dessen obere Hälfte einen Teppich darstellt und auf demselben den Christusleichnam, aus-

---

*) Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Guido.*

gestreckt liegend, die Mater dolorosa, und zwei klagende Engel zu ihren Seiten; unter dem Teppiche sieht man die Schutzpatrone Bologna's, die minder bedeutend sind. Noch grossartiger ist ein zweites Bild, den gekreuzigten Heiland darstellend, Maria und Johannes zu den Seiten des Kreuzes; Maria ist hier eine Gestalt voll hoher feierlicher Schönheit, eine von Guido's herrlichsten und würdigsten Schöpfungen. Ein drittes sehr berühmtes Gemälde zu Bologna ist der bethlehemitische Kindermord, mit schönen Weibergestalten und von lebendig bewegter Composition; aber hier tritt jenes, nur in den allgemeineren Bezügen wirksame Schönheitsgefühl schon sehr bemerklich hervor. Andre Bilder dieser Art, zum Theil zwar ebenfalls sehr berühmt, aber minder bedeutend, übergehe ich, und nenne nur noch ein treffliches Bild dieser
früheren Zeit des Künstlers im Museum von Berlin, welches 3.
die beiden Einsiedler Paulus und Antonius, gewaltige Gestalten, die wahren Heroen der Wüste, darstellt.

Später milderte sich diess Streben zum Gewaltsamen, und eine einfachere Natürlichkeit trat an dessen Stelle; doch sind nur wenige Beispiele aus dieser glücklichen Uebergangsperiode erhalten. Das vorzüglichste, leider nicht ganz vollendete Bild Guido's gehört in diese Periode; es befindet sich
im Chore der Kirche S. Martino zu Neapel, wohin der 4.
Künstler berufen, und von da er ebenso wie die schon genannten, durch die Eifersucht der Neapolitaner vertrieben wurde. Es stellt die Geburt Christi dar und zeigt in den Gestalten der Hirten und Weiber, die zur Anbetung herbeikommen, eine so schöne Naivetät, wie sie in keinem anderen
seiner Werke gefunden wird. — Ein zweites treffliches Werk 5.
ist das grosse Deckengemälde in einem Gartenhause des Palastes Rospigliosi zu Rom: Aurora und Phoebus, dessen Wagen von weissen Rossen gezogen wird, und neben dem die Gestalten der Horen einherschreiten; unter letzteren namentlich einige anmuthvolle, schönbewegte Gestalten, und
das Ganze in prachtvoll glänzenden Farben. — Ein drittes, 6.
höchst liebenswürdiges Werk, wie es scheint aus dieser besten Zeit, ist das Freskobild in der Chornische einer Kapelle

(S. Silvia) bei S. Gregorio in Rom. Es stellt ein Engelconcert über einer Balustrade mit Teppichen dar, auf welchen die Notenblätter liegen; in der Mitte drei nackte singende Kinder, zu beiden Seiten die höchst reizvollen erwachsenen Engel mit Posaunen, Geigen, Flöten, Tamburin; einzelne flüstern schalkhaft gegen einander, andere schauen neugierig herunter; von oben sieht Gott Vater höchst erbaut mit segnender Geberde herab. Es geht durch diess ganze Gemälde ein Leuchten jugendlicher Fülle und Schönheit, welches an die besten Tage italienischer Kunst gemahnt. — Auch ein
7. anderes Frescobild in der anstossenden Kapelle S. Andrea ist von hohem Werthe; der heil. Andreas, auf dem Wege zur Richtstätte, sieht in der Ferne das schon aufgerichtete Kreuz und fällt in Anbetung auf die Knie, so dass sich Schergen
8. und Zuschauer erstaunt nach ihm umwenden. — Den Uebergang in eine minder anziehende Manier bezeichnet bereits ein Gemälde, welches in einer bedeutenden Anzahl von Exemplaren (auf dem Capitol, zu Schleissheim, im Museum von Berlin u. s. w.) vorhanden ist: Fortuna, eine nackte weibliche Gestalt, über der Erdkugel schwebend, während ein Genius
9. sie an Schleier und Haaren zu halten versucht. Hieher ist wohl auch die Ausmalung der Sacramentscapelle im Dom von Ravenna zu versetzen; in der Kuppel eine noch vortreffliche Glorie, als Altarblatt die Mannalese.

Die Werke des ebengenannten Ueberganges zeichnen sich durch eine schöne warme Färbung aus. Die der spätern Zeit tragen ein blasses silbergraues Colorit. In diesen zeigt sich mehr und mehr jene verflachte Idealität in ihrer schlimmsten Ausartung, eine flaue Charakterlosigkeit, das Gepräge einer leeren trivialen Anmuth. Vielleicht das beste unter den
10. Werken dieser Art ist Guido's berühmte Himmelfahrt der Maria, in der Galerie zu München; namentlich zeichnet sich hier der eine von den Engeln, welche die Madonna empor-
11. tragen, noch durch eine zarte Anmuth aus. Weniger bedeutend ist ein noch berühmteres Gemälde in der Pinakothek von Bologna: Madonna in der Engelglorie, und unten die Schutzheiligen von Bologna; das Bild führt den Namen

„il pallione", — Kirchenfahne, — weil es ursprünglich als Processionsfahne diente. — Guido selbst malte in dieser Zeit vielfach leichtsinnig und übereilt; er hatte sich dem Spiel ergeben und suchte nun, zur Deckung seiner oft ungeheuren Spielschulden, so rasch und leicht wie möglich Geld zusammenzuarbeiten. Meist in diese Zeit gehören seine vielen Bilder der Madonna, Cleopatra, Andromeda, Herodias, Lucrezia, Judith, Sibyllen u. a. m., dergleichen man in allen Galerien wiederfindet. Mehreres Bessere dieser Gattung in
der Galerie Spada zu Rom; das Beste vielleicht die Andro- 12.
meda in dem Gartenhause Rospigliosi. — Eine grosse Anzahl 13.
von Bildern aller Epochen des Meisters im Louvre. — Eine 14
sehr schöne Madonna mit dem schlafenden Kinde, von grösserer Sorgfalt und Strenge als gewöhnlich, findet sich im Palast des Quirinals, ebendaselbst das Altarblatt der päpstlichen Hauskapelle, Madonna mit einer Engelglorie.

Guido hat eine grosse Menge von Schülern gebildet, die grösstentheils die Manier seiner späteren Zeit nachgeahmt haben. Zu diesen gehören Semenza, Gessi, Cerini, Domenico
Canuti, Guido Cagnacci. Die besseren sind: Simone 15.
Cantarini (eine heil. Familie in Guido's Art, aber von wärmerer, klarerer Farbe, mit hübscher Landschaft, im Louvre) und Gio. Andrea Sirani, dessen Tochter und Schülerin Elisabetta Sirani sich ebenfalls in dieser Weise ausgezeichnet hat.

§. 273. Gio. Francesco Barbieri, gen. Guercino da Cento (1590 — 1666)*). Ein Künstler, der, wie es scheint, nicht unmittelbar zur Schule der Caracci gehört, oder nur kurze Zeit in derselben sich aufhielt, der aber entschieden der Richtung der Schule folgte, obschon er sich, wie mehrere Mitglieder derselben, auch dem Einfluss Caravaggio's nicht entzog. Sein Entwickelungsgang ist im Allgemeinen dem des Guido Reni zu vergleichen, doch unterscheidet er sich von diesem durch den Ausdruck einer lebendigeren

---

*) Jac. Aless. Calvi: *Notizia della vita e delle opere di Gio. Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento. Bologna* 1808.

Empfindung, durch eine lebensvollere Wirklichkeit, während Guido mehr seinem eigenthümlichen Schönheitsideale folgt. In Guercino's früheren Werken zeigt sich dieselbe Kräftigkeit, dieselbe grössere Derbheit und Schattenfülle, die aber bereits durch eine gewisse Anmuth und durch ein vorzüg-
1. liches Helldunkel gemässigt wird. Dahin gehören u. a. ein Paar treffliche Bilder in der Bologneser Pinakothek: der heil. Wilhelm von Aquitanien, der das Mönchsgewand nimmt; und der heil. Bruno, dem die heil. Jungfrau erscheint. So-
2. dann, im Palast Spada zu Rom: Dido's letzte Augenblicke, ein grosses, figurenreiches Bild; der Ausdruck des Schmerzes und der Leidenschaft in Dido und ihren Frauen von grosser innerer Gewalt, die Farben leuchtend und tief. Mehr bloss
3. äusserlich imposant, aber höchst meisterhaft gemalt: das grosse Bild vom Tode der heil. Petronilla, in der Galerie des
4. Capitols. Geistvoller und trotz des kleinern Massstabes ein Hauptwerk: Petrus die Tabitha erweckend, im Palast Pitti.
5. Eine Madonna in den Wolken, von mehrern Heiligen verehrt,
6. im Louvre. Ausgezeichnet ist ferner in der Galerie des Vaticans: Thomas, der Christi Wundenmale (beinahe etwas zu nachdrücklich) berührt, ein Bild, darin besonders das Profil Christi einen schönen edlen Ausdruck zeigt. Unter anderen zum Theil bedeutenden Werken dieser Art erwähne ich namentlich noch der Propheten und Sibyllen, welche
7. Guercino in der Kuppel des Domes von Piacenza gemalt
8. hat, und der Aurora in einem kleinen Gartenhause der Villa Ludovisi zu Rom. Letztere erreichen durch die leuchtende Farbe, verbunden mit den eigenthümlich breiten und dunkeln Schattenmassen beinahe die Wirkung von Oelgemälden.

In späterer Zeit ging Guercino ebenfalls in eine weichere Manier über, in welcher er einen ungemeinen Reiz in zarter Zusammenstellung der Farben entwickelte. Die Bilder dieser Periode tragen ein gewisses sentimentales Gepräge, das in einigen derselben zu eigenthümlicher Anmuth durchgebildet
9. ist. Zu den besten dieser Art gehört die Verstossung der
10. Hagar in der Mailänder Galerie und eine Sibylle in der Tri-
11. bune von Florenz, sowie einige von den Bildern im Louvre

und in englischen Galerien. Eine herrliche Cleopatra, die 12.
schönste Sinnlichkeit im Todeszucken, findet sich im Palast Brignole zu Genua. Sehr häufig jedoch gewinnt in der späteren Zeit eine ähnliche Verflachung, wie beim Guido Reni, die Oberhand, die Sentimentalität wird zur widerwärtigen Manier und die Farben blass und verschwimmend. — Auch in Landschaften hat sich Guercino versucht und darin eine schöne saftige Farbe erreicht.

Schüler und Nachahmer des Guercino sind mehrere Maler aus der Familie der Gennari, worunter Benedetto der ausgezeichnetste.

§. 274. Giovanni Lanfranco (1581—1647). In diesem Künstler zeigt sich wiederum der Rückschritt zu einem bloss handwerksmässigen Streben, durch Geschicklichkeit und leichte Mittel Wirkung und Aufsehen zu machen, was ihm allerdings oft in schlagender Weise gelingt. Schroffe Gegensätze von Hell und Dunkel, Gruppirung nach Schullehren, aber nicht wie die darzustellende Handlung solche erfordert, Verkürzungen ohne Noth, bloss um ein Zeichnungskunststück zu machen, Gesichter, die bei aller Spannung der Züge nichts ausdrücken — diess Alles bezeichnet das Element in seiner Kunst. Selbst das Studium der Natur zeigt sich in Lanfranco's Bildern vernachlässigt, und die Strenge und Gründlichkeit der Caracci fängt an zu verschwinden. Lanfranco machte übrigens beinah das grösste Glück unter allen
Künstlern dieser Schule; namentlich sind mehrere bedeutende 1.
Kuppelgemälde von ihm ausgeführt; in S. Andrea della Valle
zu Rom (die Kuppel), im Tesoro zu Neapel, wo er allein 2.
sich gegen die Neapolitaner zu behaupten wusste, u. a. m. — Wo der Gegenstand der naturalistischen Auffassung günstig
ist, genügt er noch am ehesten; sein heil. Ludwig, die Armen 3.
speisend, in der Akademie von Venedig, ist ein gutes Bild
dieser Art; auch die Befreiung Petri, in der Galerie Colonna 4.
zu Rom, gehört zu den besseren; dagegen mag z. B. die 5.
heil. Cäcilia im Palast Barberini, mit dem frechen Ausdruck ihrer gemeinen Miene als Beleg für die Abstumpfung des künstlerischen Gewissens dienen.

Andre minder berühmte Zöglinge der Caracci'schen Schule sind: Alessandro Tiarini, der sich meist durch eine tüchtige Praxis auszeichnet (die bedeutendste Anzahl
6. seiner Bilder in der Pinakothek von Bologna). — Lionello Spada, ein kräftiger Maler, der die würdigere Auffassung der Caracci mit der Kraft und Wahrheit des Caravaggio
7. glücklich vereinigt. — Giacomo Cavedone, ebenfalls ein tüchtiger Maler (von ihm ein treffliches Gemälde in der bolognesischen Pinakothek). U. s. w. — Ferner der Landschaftsmaler Gio. Francesco Grimaldi, welcher die dekorative Darstellungsweise, die wir in Annibale's Bildern kennen lernten, mit Glück nachgeahmt hat (von ihm eine
8. Reihe Landschaftsbilder in der Galerie Borghese zu Rom;
9. ein gutes Bild im Berliner Museum). — Der von Annibale gebildete Fruchtmaler: il Gobbo da' Frutti (der Bucklige von Cortona), eigentlich Pietro Paolo Bonzi;
10. tüchtige grosse Fruchtbilder von ihm in Alton Tower. U. a. m.

Durch Einwirkung der Caracci'schen Schule soll sich auch der Modeneser Bartolommeo Schedone oder Schidone gebildet haben, welcher jung im Jahre 1615 gestorben ist. Er lässt in seinen Werken, namentlich den früheren, ein vorherrschendes Studium des Correggio erkennen, gegen dessen Zartheit er jedoch in grösserer Schärfe und Strenge zurück steht. Ungleich anziehender erscheint er in denjenigen Werken, welche, frei von dieser Richtung, eine derbe Nachahmung der Natur, nach Art der Naturalisten,
11. zeigen. Mehrere interessante Bilder der Art (besonders zwei, in denen Almosen an Arme ausgetheilt werden), besitzt das Museum von Neapel, wo überhaupt die grösste Anzahl von Bildern Schedone's vereinigt ist.

Gio. Batista Salvi, gen. Sassoferrato nach seinem Geburtsorte (1605—1685), soll ebenfalls durch Künstler der Caracci'schen Schule gebildet sein; man vermuthet vornehmlich: durch Dominichino. Doch hat sich auch dieser Künstler ziemlich selbständig und frei von jener flach-idealen Haltlosigkeit der späteren Sprösslinge der Caracci'schen Schule ausgebildet; er wandte sich vielmehr nicht ohne Glück

einer gewissen Nachahmung der älteren Meister, die um den Anfang des XVI. Jahrhunderts blühten, zu, denen er in seiner eigenthümlichen, nur etwas befangenen Milde in der That verwandt erscheint. Wir gedachten schon seiner freien Copien nach Rafaels Madonna mit der Nelke (Bd. II, S. 187) 12.
und nach Tizians Bilde der drei Menschenalter (Bd. II, S. 316); 13.
ausserdem hat er selbst nach Pietro Perugino copirt, auf welchen jene Zeit sonst schon mit einem gewissen Stolz herabsah; Bilder dieser Art nebst einer trefflichen Copie nach 14.
Rafaels Grablegung in S. Pietro zu Perugia. Seine selbstständigen Bilder sind nicht sonderlich tief, aber schlicht, ansprechend und oft von grosser Süssigkeit des Ausdruckes, die hier und da freilich auch sehr sentimental und süsslich wird. Sehr häufig hat er Madonnen mit dem Kinde gemalt, und in einzelnen dieser Darstellungen sehr Treffliches geleistet; jede grössere Sammlung besitzt Bilder dieser Art. Auch die heil. Familie in ihrer Häuslichkeit war ihm ein Lieblingsgegenstand, in dessen Behandlung er wie ein Vorläufer einer gewissen modern-katholischen Romantik erscheint: wenn z. B. in einem Bilde der Studj in Neapel die Madonna 15.
näht, Joseph hobelt und der Christusknabe die Stube kehrt. Sein berühmtestes Bild ist die Madonna del Rosario in der 16.
Kirche S. Sabina zu Rom; hier ist besonders in dem heil. Dominicus das Pathos sehr innig, schön und rein ausgedrückt. — Sassoferrato führte, wie sich bei seiner Richtung denken lässt, seine Gemälde meist sehr sorgfältig bis in alle Einzelheiten aus.

§. 275. Parallel mit der Schule der Caracci traten in Italien noch andre eklektische Schulen auf. Am frühsten die Schule der Campi zu Cremona, die bereits in der Mitte und gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts blühte. Das Haupt dieser Schule ist Giulio Campi (1500—1572), der ursprünglich durch Giulio Romano unterrichtet worden war, hernach aber der Weise der verschiedenen grossen Meister folgte. Giulio bildete seinen Bruder Antonio, der jedoch mehr manieristische Bestrebungen zeigt, und ebenso den Bernardino Campi (1522 bis nach 1590), einen andern

Verwandten, welcher der bedeutendste Meister dieser Schule
1. ist. Werke von ihnen sieht man besonders zu Cremona;
2. eine Pietà im Louvre lässt in der edeln Bildung der Maria
das Studium Rafaels, in dem warmen Colorit dasjenige Correggio's erkennen, ist aber in der Composition geschmacklos. — Schülerin: Sofonisba Anguisciola, von welcher
3. die Sammlung des Grafen Raczynski in Berlin ein treffliches
Familienbildniss enthält.

§. 276. Eine dritte eklektische Schule ist die der Procaccini zu Mailand, die sich durch Begünstigung der Borromäer zu einer grösseren Bedeutung als die vorige erhob. Der Stifter dieser Schule ist Ercole Procaccini (1520 bis nach 1590). Dieser Künstler, aus Bologna gebürtig und dort gebildet, blühte in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Er erscheint in seinen Werken nicht sonderlich bedeutend, aber er zeigte eine Sorgsamkeit und einen Fleiss, wodurch er vor der manieristischen Ausartung der Zeit geschützt und vornehmlich zum Lehrer geeignet ward. — Der bedeutendste Schüler des Ercole war sein Sohn Camillo Procaccini, dessen Blüthe um den Anfang des XVII. Jahrhunderts fällt. In seinen Werken zeigt sich, neben dem Studium der andern Meister, vornehmlich eine Nachahmung Correggio's und des Parmigianino, zum Theil mit grossem Glück und verbunden mit einer tüchtigen Auffassung der Natur. Doch ist er sehr ungleich; eine grosse Leichtigkeit in Auffassung und Darstellung verleitete ihn, besonders in den Arbeiten, die er ausserhalb Mailand ausführte, zu mannigfachem Missbrauch seines Talentes. Seine besseren Ar-
1. beiten sind in den Kirchen und in der Galerie von Mailand
vorhanden, und in diesen zeigt sich eine eigenthümliche Milde der Auffassung, die zuweilen an die ansprechende Weise des Sassoferrato erinnert. Bemerkenswerth ist von ihm hier u. a.
2. eine Madonna mit dem Kinde in der Kirche S. M. del Car-
3. mine, und eine Anbetung der Könige in der Brera. — Giu-
lio Cesare Procaccini (1548 — 1626) der Bruder des vorigen, legte sich ebenfalls vornehmlich auf Nachahmung des Correggio, die er in kleineren Kabinetbildern zuweilen

nicht ohne Glück erstrebte. Ein gutes Bild der Art befindet 4.
sich im Berliner Museum: Joseph, dem der Engel im Traum erscheint. Andres zu Mailand. Doch ist auch er sehr ungleich und häufig manierirt.

Aus der Schule der Procaccini ist eine bedeutende Anzahl von Zöglingen hervorgegangen, unter denen sich besonders Gio. Batista Crespi auszeichnet: il Cerano nach seinem Geburtsorte genannt (1557—1653). Dieser Künstler hat das Gepräge einer eigenthümlichen, wenngleich nicht ganz
manierlosen Kraft und Grossartigkeit. Treffliche Bilder der 5.
Art in der Brera zu Mailand; ein sehr tüchtiges und als
Höhepunkt ekstatischen Ausdruckes merkwürdiges Bild (Fran- 6.
ciscanermönche, denen von oben her Frieden und Barmherzigkeit verheissen wird) im Berliner Museum. — Minder bedeutend ist sein Sohn und Schüler Daniele Crespi, von
dem jedoch in der Kirche S. M. della passione zu Mailand 7.
eine Reihe tüchtiger Bildnisse, und in einer hintern Kapelle 8.
von S. Eustorgio gute Fresken vorhanden sind. — Zu den Zöglingen der Schule der Procaccini, früher bei den Campi's gebildet, ist auch noch Enea Salmeggia, genannt: il Talpino (starb 1626), zu rechnen, ein Künstler, der durch eine eigenthümlich schlichte Würde und schöne Nachklänge von den Stylen des Correggio und des Leonardo da Vinci
bemerkenswerth wird. Die Mailänder Galerie besitzt meh- 9.
rere seiner Bilder. Später verfiel die Schule in charakterlose Flachheit; in diese Zeit gehört Ercole Procaccini der jüngere.

§. 277. In Rom hatten schon die Bestrebungen des Baroccio (vgl. B. II. S. 350) eine gewisse eklektische Opposition gegen das Treiben der Manieristen zum Zwecke gehabt, allein er und seine römischen Schüler erlagen selbst wieder der Manier zu sehr. Einen bessern Erfolg hatten, von dem ernstern Streben der neu beginnenden Kunstepoche getragen, einige Florentiner, welche sich zuerst, gegen Ende des XVI. Jahrhunderts, an ihn anschlossen und in der Folge einen eigenen eklektischen Styl entwickelten. Diese spätflorentinische Schule zeichnet sich durch Reichthum des Colorites

und durch eine erfolgreiche Richtung auf sinnliche Schönheit aus, welcher es indess oft an Energie fehlt. Einzelne Figuren enthalten insgemein schon das Beste; die Composition ist selten von höherer Bedeutung.

Der wichtigste dieser Künstler ist der Florentiner Ludovico Cardi da Cigoli (1559—1613), ein Künstler, der durch ein schönes warmes Colorit und Körperbildungen von grosser Anmuth ausgezeichnet ist, im Ausdruck dagegen oft in Weichlichkeit oder in einen übertriebenen Affekt ausartet.
1. Florenz, namentlich die Galerie der Uffizien, besitzt viele
von seinen Werken. Eins der bedeutendsten, ebenso vor-
züglich im Colorit, wie gewaltsam und wirr im Ausdruck des
Affektes, ist das Martyrthum des heil. Stephan in den Uffizien.
Sehr häufig hat er den heil. Franciscus gemalt, das beste
2. Exemplar in der Galerie Pitti, wo sich ausserdem noch ein
Christus mit Petrus auf dem Meere und ein gutes Eccehomo
3. befindet. Im Louvre ein schönes Bildchen der Flucht nach
Aegypten. — Zu seinen Schülern gehören Gregorio Pa-
gani, Domenico da Passignano, Antonio Biliverti
(eigentlich Bilevelt aus Maestricht); — von diesem im Palast
4. Pitti eine reizende Darstellung des alten und jungen Tobias,
welche den Engel beschenken wollen; — u. A. m. — Der
Römer Domenico Feti, welcher sich mehr den Natura-
listen zuneigt, hat eine Anzahl guter kleiner Genrebilder
hinterlassen, welche biblische Parabeln darstellen; ausserdem
5. ist eine trauernde Figur, welche im Louvre als Magdalena,
6. in der Akademie von Venedig als „Melancholie" bezeichnet
wird, als trefflich vollendetes Charakterbild zu nennen. Ein
7. höchst lebendiges und effektvolles Bildniss in Castle Howard.
8. Mehreres in Dresden.

Der Richtung Cigoli's gehört auch der Florentiner
Cristofano Allori an, ein Sohn des früher genannten
Alessandro Allori (1577—1621). Diess ist einer der vorzüg-
lichsten Meister seiner Zeit, der sich in einzelnen Werken
bedeutend über die herrschende befangene Richtung erhebt,
9. und eine schöne und edle Originalität bekundet. Sein voll-
endetstes Gemälde, welches sich in der Galerie Pitti zu

Florenz befindet, stellt die Judith mit dem Haupte des Holofernes dar; es ist ein schönes, prächtig geschmücktes Weib, das im grossartigsten Pathos einherschreitet; das Gesicht hat etwas wunderbar Schönes, Medusenartiges und Alles, was die tiefste Poesie in dem Charakter einer Judith ausdrücken kann: — „süsse Wildheit, düstere Holdseligkeit und sentimentaler Grimm (um die Worte des Dichters zu gebrauchen) rieselt durch die Züge der tödtlichen Schönen.“ Man sagt, der Künstler habe in dem Leichenhaupte des Holofernes sein eigenes Portrait, in dem der Judith das seiner stolzen Geliebten dargestellt. Es kommen mehrere Wiederholungen von dem Bilde vor; eine, in der Grösse des Originales, in
der k. k. Galerie zu Wien; eine in kleinen Dimensionen, 10.
sehr sauber ausgeführt, in den Uffizien zu Florenz u. s. w. — 11.
Auch andre, zum Theil sehr treffliche Werke seiner Hand 12.
sind in Florenz, namentlich in der Galerie der Uffizien, vor-
handen. — Im Louvre ein lebendiges und wahres historisches 13.
Bild: Isabella von Mailand, welche bei Carl VIII. um Frie-
den für ihren Vater bittet — Bei Hrn. Wells in London 14.
eine edle, gross gefasste heil. Cäcilia, dort Domenichino zugeschrieben, der Judith wenig nachstehend. Auch gute Bildnisse kommen öfter vor.

Von Jacopo (Chimenti) da Empoli (1554—1640)
befindet sich in den Uffizien ein grosses Bild, welches durch 15.
edle Auffassung der Wirklichkeit und Gluth der Farbe an die besten alten Florentiner erinnert: ein Heiliger in Magistratscostüm auf einem Thron, zu beiden Seiten eine Donatorenfamilie. Ebendaselbst: Gott Vater, den Adam belebend. —
Von Matteo Rosselli (1578—1650) befindet sich ein Ge- 16.
mälde in der Galerie Pitti, welches den Triumph des jungen David darstellt und sich in Lebensfrische und heiterer Schönheit den glücklichsten Schöpfungen Dominichino's vortheilhaft
anschliesst. Andere gefällige Bilder im Louvre Matteo 17.
bildete eine grosse Schule, deren bedeutendere Zöglinge Giovanni di S. Giovanni (gen.: Manozzi), Baldassare Franceschini (Volterrano giov.) und Francesco Furini sind, Künstler, die, wenn sie auch nicht dem Meister

gleichkamen, so doch im Einzelnen, namentlich in Portrait-
18. bildern, Erfreuliches geleistet haben. Vom ersteren sieht man
eine treffliche Jägergesellschaft im Palaste Pitti, aber auch
19. das abgeschmackte Bild einer Venus, welche die Haare des
Amor mit engem Kamme kämmt, in den Uffizien. Fünf
20. gute naturalistisch gehaltene Frescobilder im Kreuzgang bei
Ognissanti zu Florenz.

Carlo Dolci (1616—1686) stammt ebenfalls aus der Schule des Matteo Rosselli, ein Künstler, der sowohl in der Auffassung als in der sorgfältigen Ausführung ungefähr mit seinem Zeitgenossen, dem Sassoferrato, gleichzustellen ist. Auch er hat sich zumeist auf den engeren Kreis der Madonnen und anderer Heiligen beschränkt und in diesen eine eigenthümliche Milde, Anmuth und Zartheit entwickelt. Doch unterscheidet er sich von Sassoferrato durch eine ungleich grössere Sentimentalität in der Auffassung, die in einzelnen Fällen sehr liebenswürdig erscheint, häufig jedoch zu einer widerwärtig süssen Koketterie herabsinkt. Bilder von ihm sind in den Gemäldesammlungen nicht selten. Eine Madonna
21. mit dem Kinde in der Galerie Pitti, eine Madonna im Ster-
22. nenkranze, zu Blenheim in England, eine heilige Cäcilia in
23. der Dresdner Galerie (mehrere Wiederholungen an andern
24. Orten), der Evangelist Johannes im Berliner Museum, u. a. m.
gehören zu seinen besseren Werken. — Dolci wiederholt sich oft und bringt, ähnlich wie neuere italienische Operncomponisten, dasselbe süsse Motiv in mehrern Gestalten wieder, bald als Madonna, bald als heil. Magdalena, als heil. Apol-
25. lonia u. s. w. — Von historischen Bildern ist nur ein bedeu-
tendes, S. Andreas vor der Hinrichtung zu dem Kreuze betend, bez. 1646, im Palast Pitti, zu erwähnen. Die tiefe Andacht contrastirt hier schön mit den Geberden der Henker; die Ausführung ist höchst gediegen und die Hände, wie bei Dolci in der Regel, von trefflichster Bildung. Dagegen zeigt ein Diogenes mit der Laterne, ebenda, wie gänzlich der Humor dem Künstler abging.

§. 278. Im weiteren Verlaufe des XVII. Jahrhunderts trat gegen den, ohnedies schon meist abgeschwächten Ein-

fluss der eklektischen Schulen wiederum ein neues manieristisches Bestreben auf, welches allmählig die Oberhand gewann. Der Hauptgründer dieser verderblichen Richtung, die es wiederum auf ein möglichst wohlfeiles Ausfüllen grosser Räume absah, war Pietro Berettini da Cortona (1596—1669). Die innere Bedeutung seiner Aufgaben ist ihm ganz gleichgültig; das gründliche Naturstudium, welches er selber noch besass, lässt er geflissentlich bei Seite, um sich mit blendenden und gefälligen Wirkungen für den äussern Sinn, mit Massencontrasten, mit blühendem Colorit und Lichteffekten zu begnügen. Trotzdem gelingt es ihm nicht, die Grundlage eines höchst bedeutenden Talentes gänzlich zu verwischen, und selbst in seinen manierirtesten Werken hat man oft eine grosse schöpferische Virtuosität anzuerkennen. Er lebte und arbeitete in Florenz und Rom (hier sind seine allegorischen Malereien an der Decke eines grossen Saales im Palaste Barberini*) sein Hauptwerk) und hinterliess an beiden Orten eine grosse Anzahl von Schülern, die getreulich in seinem Sinne fortmalten und dem Geschmack des XVIII. Jahrhunderts seine Richtung anwiesen. Wir werden unten darauf zurückkommen.

Gleichzeitig mit diesem Verderb der Kunst bemerkt man in den italienischen Zuständen eine Abnahme der Kräfte überhaupt, eine vollendete politische Passivität, eine Abstumpfung der kirchlichen Antriebe und einen spielenden Dilettantismus in der Literatur.

---

*) *Barberinae aulae fornix Romae eq. Petri Berettini Cortonensis picturis admirandus. J. J. de Rubeis ed.*

Zweites Capitel.

Italienische Naturalisten.

§. 279. Ich habe bereits von der Opposition der Naturalisten gegen die Eklektiker, besonders gegen die Schule der Caracci, gesprochen, eine Opposition, die nicht blos durch den Pinsel, sondern auch, wie wir gesehen haben, mit Dolch und Gift ins Leben trat. Die Naturalisten haben diese ihre Namensbezeichnung von der Auffassung und Darstellung der gemeineren Natur, der sie vorzugsweise in ihren Werken huldigten, erhalten. Doch erscheint bei ihnen eine solche Auffassung nicht bloss zufällig und als Aeusserung einer besonderen Sucht nach Originalität; sie ist im Gegentheil durch eine eigenthümliche Sinnesweise begründet, welche in ihren Werken zuerst mit vollkommener und freilich einseitiger Entschiedenheit in die Kunst eintrat, und bildet ein Extrem des allgemeinen Naturalismus, welcher, wie wir sahen, durch diese ganze Kunstepoche hindurchgeht. — Die Leidenschaft erscheint geradezu als der vorwaltende Grundton in den Darstellungen dieser Maler. Die Gestalten, welche sie in ihren Werken dem Beschauer vorführen, sind nicht (wie dies bei den grossen Meistern im Anfange des XVI. Jahrhunderts der Fall war) in einem erhöhten Zustande des Lebens aufgefasst, in welchem die Schönheit als das Band edler Sitte, und die Gefühle des Hasses oder der Liebe als Aeusserungen einer göttlichen Kraft erscheinen. Ihren Gestalten fehlt dieses Band und diese Göttlichkeit, sie sind den irdischen Dämonen hingegeben, und auch, wo in dem Bilde keine bewegte Handlung dargestellt ist, fühlt man es, dass sie der wildesten Aeusserungen des Lebens fähig sind. Aber indem die Naturalisten sich ganz dieser einen Richtung hingaben und das nüchtern verständige Ideal ihrer Zeitgenossen verwarfen, haben sie es zu einer eigenthümlichen künstlerischen Vollendung gebracht, die in ihrer Wirkung auf das Gemüth des Beschauers bei weitem die meisten

Werke der Eklektiker übertrifft. Ich möchte ihre Darstellungsweise, wo sie in ihrer ganzen Einseitigkeit auftritt, als eine Poesie des Hässlichen bezeichnen. Daher jene Nachahmung der gemeinen Natur, sofern diese den sinnlichen Begierden unterworfen ist; daher das eigenthümlich scharfe, grelle Licht und die dunklen Schatten (vornehmlich die dunklen Gründe), die in ihren Darstellungen angewandt sind.

§. 280. Der Hauptmeister dieser Richtung ist Michelangelo Amerighi da Caravaggio (1569—1609), ein Künstler, dessen von wilden Leidenschaften bewegtes Leben das Vorbild seiner künstlerischen Thätigkeit war. Er hielt sich meist in Rom auf und ging später nach Neapel, Malta und Sicilien. Seine Werke haben bei aller Gemeinheit der Auffassung doch eine eigenthümliche Grossartigkeit und ein gewisses, fast tragisches Pathos, das sich besonders in den grossartigen Linien der Gewandung ausspricht. Es ist nicht bloss die scharf einfallende, geschlossene Beleuchtung, die wie man glaubt nach Giorgione gebildete Carnation, es sind nicht die groben Aeusserlichkeiten des Naturalismus, welche die grosse Wirkung seiner Bilder ausmachen, sondern eine eigene, ursprüngliche Poesie, von welcher diess Alles nur der Ausdruck ist, und welche eine mächtige und — bei aller Unreinheit — doch dem grossen Michelangelo Buonarotti gewissermassen verwandte Natur voraussetzt. — Allerdings war seine Art, heilige Gegenstände in die irdische Leidenschaft zu übersetzen, selbst für jene Zeit zu grell, sodass mehrere seiner Bilder von den bereits eingenommenen Altären
wieder weichen mussten. — Zu seinen umfangreichsten Wer- 1.
ken gehören die Gemälde an den Wänden einer Kapelle in S. Luigi de' Francesi zu Rom. Hier ist die Marter des heil. Matthäus mit dem auf der Wolke kauernden Palmenengel und dem schreiend davonlaufenden Knaben eine zwar höchst lebendige, aber widerliche Production; dagegen bietet die Berufung zum Apostelamt ein Genrebild von herrlichen Charakterfiguren, nämlich die Wechsler und Zöllner am Tische, welche theils Geld zählen, theils erstaunt nach dem
eben eintretenden Christus schauen. — Als berühmtestes Bild 2.

des Malers gilt eine Grablegung Christi in der Galerie des Vaticans zu Rom, ein Bild, dem freilich alle höhere Heiligung fehlt, das gleichwohl indess voll Feierlichkeit ist, nur etwa wie das Leichenbegängniss eines Zigeunerhauptmanns. Innerhalb dieser Grenzen ist allerdings noch Raum für die höchste Meisterschaft der Darstellung und für den ergreifendsten Ausdruck. Eine Gestalt von so natürlichem Schmerz wie diese ausgeweinte Maria mit den zitternd ausgebreiteten Händen ist selten mehr gemalt worden; selbst als Zigeunermutter ist sie ehrwürdig und rührend. Ebenso ist die riesen-
3. mässige Darstellung einer heil. Familie in der Galerie Borghese zu Rom auch ein eigenthümlich grossartiges Bild; aber es ist ebenso nur eine abentheuerliche Zigeunerwirthschaft, die man dargestellt sieht. — Ein solcher Widerspruch zwischen Gegenstand und Darstellung fällt natürlich weg, wo keine heiligen Aufgaben vorhanden waren; Caravaggio erscheint am Vollendetsten, wo er Zaubereien, Morde, nächtlichen Verrath u. dgl. zu malen hatte. Eins seiner vorzüglichsten Bilder der Art stellt falsche Spieler dar; es ist in verschiedenen
4. Exemplaren vorhanden, das schönste in der Galerie Sciarra
5. zu Rom, ein anderes in Dresden; ein anderes Hauptbild
6. dieser Gattung, in der Galerie des Capitols, stellt eine Wahrsagerin dar, welche einem Jüngling aus der Hand prophezeit
7. und ihn dabei lüstern ansieht; beide Motive sind vereinigt in einem Bilde der Galerie Manfrini zu Venedig. Von grossem
8. genrehaften Reiz sind einzelne Figuren, wie z. B. die Geometrie (ein zerlumptes Mädchen, die lächelnd mit einem Cirkel spielt) im Palast Spada zu Rom. Auch gehört hieher
9. ein meisterhaftes Bild im Berliner Museum, die irdische Liebe vorstellend. Es ist ein Knabe mit Geierflügeln, frech und liederlich in den Formen wie in der Bewegung, der sich von seinem Lager erhebt und Bücher, Musikinstrumente, Lorbeer und andres Geräth des Geistes unter die Füsse tritt. — Eine
10. Alte, welche Garn windet und neben ihr eine junge Nätherin, im Palast Spada, haben durch (nachträglich aufgemalte?) Heiligenscheine die Bedeutung einer heil. Anna und Maria
11. erhalten. Auf ähnliche Weise muss ein hübsches Kind,

welches trauernd neben seinen Schmucksachen sitzt (im Palast
Doria) eine heil. Magdalena vorstellen. — Unter den Porträts 12.
ist eins im Museum von Berlin und ein anderes — der Mal-
teser Grossmeister Vignacourt — im Louvre von schönster 13.
Wärme der Färbung und schlagender Wirkung.

Caravaggio zählt verschiedene Schüler und Nachfolger,
unter denen besonders zwei Franzosen ausgezeichnet sind,
Monsieur (Moyse) Valentin und Simon Vouet.
Vom ersteren sieht man in der Galerie des Vaticans zu Rom 14.
das Martyrthum der Heiligen Processus und Martianus (als
Mosaik in der Peterskirche ausgeführt), ein höchst unbedeu-
tendes und schlechtes Bild. Dagegen ist eine sehr grosse 15.
Enthauptung Johannis, in der Galerie Sciarra, ein vortreff-
liches Historienbild von ergreifender Wahrheit. In der Galerie 16.
Borghese: Joseph als Traumdeuter, besonders durch das
schöne Colorit in der Art Guercino's ausgezeichnet; in Berlin 17.
ein „Petrus, dem Christus die Füsse wäscht", von höchst
energischer Wirkung. (Ueber Vouet s. unten). — Carlo
Saraceno, ein Venetianer, folgte ebenfalls der Weise Ca-
ravaggio's, wobei er jedoch den ursprünglichen Einfluss seiner
vaterländischen Schule nicht ganz verläugnete. Von seinen
Gemälden in S. Maria dell' Anima zu Rom ist besonders 18.
das Wunder des heil Benno durch schöne Farbenwirkung
und durch eine milde Gemüthlichkeit merkwürdig, welche
sonst in Caravaggio's Schule selten ist. Von grosser Schön- 19.
heit ist (in der ehemaligen Galerie Manfrini zu Venedig) eine
Judith, welche sinnend vorwärts blickend das Haupt des
Holofernes in ein Tuch senkt, das ihre alte Magd in tiefster
Bewunderung mit der Rechten und mit den Zähnen ausge-
spannt hält.

§. 281. Am Mächtigsten zeigten sich die sogenannten
Naturalisten zu Neapel, und sie waren es, welche hier den
Meistern der Caracci'schen Schule fortwährend gegenüber-
traten. Es scheint, als wäre dieser vulkanische Boden, wo
einst schon Polidoro da Caravaggio (s. Bd. II, S. 251) in wil-
den Naturalismus umschlug, recht zur Siegesstätte dieser Rich-
tung prädestinirt gewesen. An der Spitze dieser Künstler

stand Giuseppe Ribera, ein Spanier, daher lo Spagnoletto genannt (1593—1656). Dieser Künstler hat sich vornehmlich nach Caravaggio gebildet, doch zeigt er in einigen Werken seiner früheren Zeit, neben manchen Nachklängen spanischer Schule, ein glückliches Studium Correggio's und der grossen venetianischen Meister, und diesem Studium verdankt er auch in seinen späteren Arbeiten immer noch ein
1. eigenthümlich schönes Leben der Farbe. In der Sakristei von S. Martino zu Neapel sieht man von ihm eine Abnahme vom Kreuz, wo der Christusleichnam von den Angehörigen betrauert wird, ein höchst meisterhaftes Bild, welches sich den besten Erzeugnissen der italienischen Kunst anreiht; die Maria namentlich, die hinter dem Leichnam des Sohnes kniet, ist
2. von ausgezeichneter Schönheit. Im Chore derselben Kirche ist ein Abendmahl von Spagnoletto, das vieles von der Weise des Paolo Veronese zeigt und ebenfalls, vornehmlich in der Gestalt Christi, sehr Treffliches und Schönes enthält. Auch sind noch einige andere Werke dieser seiner liebenswürdige-
3. ren Periode zu Neapel vorhanden. Von den Bildern des Louvre gehört die grosse Anbetung der Hirten, obwohl ein
4. spätes Bild (1650), doch ihrer edeln Auffassung wegen hieher.
5. Auch die Maria von Egypten in Dresden verdient Erwähnung. — Zumeist aber zeigt sich in seinen Werken eine wüste abenteuerliche Phantasie, die sich sowohl in seinen vielverbreiteten Brustbildern von Anachoreten, Propheten, Philosophen (alles scharfe knochige Gestalten), als besonders in seinen grösseren geschichtlichen Bildern ausspricht. In diesen waren ihm die grässlichsten Gegenstände die liebsten: Hinrichtungen,
6. Folterungen, Martern aller Art. Ein eigenthümlich meisterhaftes Bild der Art, welches die Vorbereitungen zu der Marter des heil. Bartolomäus darstellt, befindet sich im Berliner Museum (eine Wiederholung in dem zu Madrid). Hier wird das Gemüth des Beschauers noch in gewaltsamem Schauer und Grausen angezogen, während anderweitig vorkommende Bilder, die den Heiligen bereits halb geschunden zeigen, freilich nur Widerwillen und Ekel erwecken. Vorzüglich widrig,
7. bei aller Meisterschaft der Darstellung, sind insgemein Ribe-

ra's mythologische Scenen, sein Silen in den Studj zu Neapel, 8.
seine Klage der Venus über den todten Adonis in der 9.
Galerie Corsini zu Rom; hier, wo entweder Adel und Schönheit oder heiterer Humor vorgeschrieben war, konnte er am allerwenigsten genügen. Vieles, was in den Galerien seinen Namen trägt, rührt übrigens von seinen Schülern her, welche die Weise des Meisters nachahmten und seine Arbeiten häufig copirten.

Gleichzeitig mit Spagnoletto lebten einige andre Künstler zu Neapel, welche mehr der Weise der Caracci folgten, jedoch mannigfach Einflüsse der naturalistischen Richtung in sich aufnahmen. Dahin gehören namentlich Belisario Correnzio, ein Grieche, der ursprünglich zu Venedig, in der Schule des Tintoretto, gebildet war, und Giambatista Caracciolo, — Künstler, deren Werke in Neapel nicht selten sind.

Schüler des Caracciolo war Massimo Stanzioni (1585—1656), der sich, wie es scheint, insbesondere nach den Werken des Caravaggio und Spagnoletto gebildet hat, an welche Künstler die Mehrzahl seiner Gemälde erinnert. Doch bekundet er in einzelnen Werken einen ungleich edleren Sinn, als alle zu dieser Richtung gehörigen Meister, vornehm-
lich in den Malereien, mit welchen er die Kapelle des heil. 10.
Bruno in S. Martino zu Neapel ausgeschmückt hat. Hier zeigt sich eine grossartige Schönheit und Ruhe, eine edle Einfachheit und Klarheit in den Linien, verbunden mit einer so schönen Farbe, wie es überhaupt in jener Zeit selten gefunden wird. Stanzioni ward übrigens von dem leidenschaftlichen Spagnoletto mit nicht geringerer Erbitterung verfolgt, wie die auswärtigen Künstler. Als er in S. Martino einen todten Jesus unter den Marien (über dem Haupteingange) gemalt und das Bild etwas nachgedunkelt hatte, so überredete Spagnoletto die Mönche des Klosters, dasselbe waschen zu lassen, und entstellte es dann mit ätzendem Wasser so, dass Stanzioni keinen Strich zur Wiederherstellung daran thun wollte, damit der Welt ein so schändlicher Betrug offenbar bleibe. — Stanzioni hat eine bedeutende Anzahl von Schü-

lern gebildet, unter denen die besseren, wie Domenico Finoglio, Giuseppe Marullo u. a., jedoch mehr sich
11. zur Weise des Spagnoletto neigen. Von Finoglia zahlreiche kleinere Wandbilder in den Nebenräumen der Karthause von San Martino zu Neapel. Dieses prachtvolle Kloster, auf dem steilen Fels von S. Elmo hoch über Neapel schwebend, vereinigt die grössten Schätze neapolitanischer Malerei.

Zu den minder bedeutenden Naturalisten der Zeit gehört auch noch Maria Preti (il Cavalier Calabrese), ursprünglich Schüler des Guercino. Ebenso der Genueser
12. Bernardo Strozzi, genannt: il prete Genovese. Der Neapolitaner Andrea Vaccaro, Nachfolger Caravaggio's, erreicht in seinen einzelnen Heiligenfiguren (wovon die Studj in Neapel eine Anzahl enthalten) bisweilen eine einfache Grösse und einen schönen Ausdruck.

§. 282. Aus der Schule des Spagnoletto gingen ein Paar Künstler hervor, welche wiederum eigenthümliche Richtungen der Kunst einführten, Aniello Falcone und Salvator Rosa; letzterer jedoch besuchte jenen Meister nicht lange und bildete sich vornehmlich beim Aniello aus. Aniello Falcone war der erste bedeutende Schlachtenmaler und stiftete eine grosse Schule Diese hat sich zugleich in der politischen Geschichte bekannt gemacht, indem sie an dem Aufstande des Masaniello gegen die Spanier als eine organisirte Bande, unter dem Namen des Todesbundes (Compagnia della morte), Theil nahm. Nach dem Tode des Masaniello zerstreute sie sich ausserhalb Neapels; Aniello ging nach Frankreich, Salvator nach Rom und später nach Florenz.

Salvator Rosa (1615—1673) entwickelte eine grosse Vielseitigkeit; er war Historienmaler, Genremaler, Landschaftmaler u. s. w., ausserdem auch Dichter und Musiker*). Die grösste Auswahl von Werken seiner Hand findet man in der
1. Galerie Pitti zu Florenz und in den englischen Sammlungen. In der Historienmalerei folgte er der Richtung der Natura-

*) Ueber sein Skizzenbuch (223 Blätter in 2 Bänden) auf der Rathsbibliothek zu Leipzig s. die Mittheilung von Dr. K. Vogel im Kunstblatt 1837, No. 66.

listen, die er zum Theil nicht ohne Glück behandelte: zwar sind einzelne Werke der Art nüchtern und unbedeutend, wie
z. B. Manches in den Studj und in der Sammlung des Prin- 2.
zen von Salerno zu Neapel, ja blosse Aktfiguren, wie z. B. 3.
der Prometheus im Palast Corsini zu Rom; in andern jedoch 4.
spricht sich eine eigenthümliche bedeutsame Leidenschaftlich-
keit aus. Das trefflichste dieser Bilder ist die Verschwörung 5.
des Catilina in der Gal. Pitti, unmittelbar aus dem aufgeregten neapolitanischen Leben gegriffene Gestalten in altrömi-
schem Costüm. Vielleicht nicht minder bedeutend: „Samuels 6.
Geist vor Saul und der Hexe von Endor" im Louvre. Unter
den einzelnen Charakterfiguren sind zwei Bilder der Gros- 7.
venor-Galerie in London auszuzeichnen: Diogenes, und Democrit, letzterer in tiefer, dunkler Einsamkeit, von Skeletten, Statuen u. a. Geräth umgeben, gleich dem vorerwähnten „Geist Samuels" von phantastisch-grandioser Wirkung Sehr ausgezeichnet ist Salvator in Portraits, die er ebenfalls nach
der Art der Naturalisten auffasst. Das wilde, düstere Bildniss 8.
eines Geharnischten im Palast Pitti, erreicht beinahe Rembrandt. — In der Schlachtenmalerei bildete er die Weise des Aniello Falcone mit grosser Meisterschaft aus und leistete
darin im Einzelnen ebenfalls sehr Treffliches. Ein unver- 9.
gleichliches Schlachtbild in zornig-gelbem Lichte enthält der
Louvre; Geringeres im Palast Pitti. 10.

Im Fache der Landschaftmalerei scheint sich Salvator Rosa ziemlich selbständig gebildet zu haben. Erst in seiner spätern, florentinischen Epoche glaubt man Einflüsse des Claude Lorrain zu erkennen; man sieht in einzelnen Werken der Art dieselbe idealisirende Auffassungsweise, dieselbe Heiterkeit der Lüfte und einfache Reinheit der Linien, die in Claude's Werken dem Beschauer entgegen treten. Eine
grosse herrliche Küstenlandschaft dieser Art in der Galerie 11.
Colonna zu Rom. Doch fällt in andern Bildern dieser Art eine gewisse nüchterne Absichtlichkeit auf (zwei grosse, etwas
decorationsmässige Marinen im Palast Pitti); schöner und 12.
eigenthümlicher entwickelt sich Salvator, wo er wilde Gebirgsgegenden, einsame Schluchten, dichtverwachsene Wälder

u. dgl. darstellt, und am schönsten in den Landschaften von geringerer Dimension, in denen eine solche, mehr phantastische Auffassung der Natur auf einen kleineren Raum concentrirt ist, und das Ganze, wenn ich so sagen darf, mehr einen einzelnen Accord, eine geistreiche Andeutung giebt, mehr eine augenblickliche Stimmung ausspricht, als die Durchführung eines grösseren Gedankens. Die Ausführung des Einzelnen lag dabei dem Künstler weniger nahe; was er erstrebt, ist der Ausdruck des Naturmomentes, des düstern Abends, der Oede und Zerfallenheit u. dgl., wobei die wesentlichste Wirkung auf den Lichtcontrasten ruht. In solchen Landschaften pflegt Salvator sodann auch in der Regel eine eigenthümliche Staffage von Einsiedlern, Räubern, umherziehenden Soldaten u. dgl. anzubringen, welche die allgemeine Stimmung des Bildes, den Ausdruck des Einsamen, Unheimlichen und Grausigen noch entschiedener darlegen helfen. (Bekanntlich soll der Künstler selbst in seiner Jugend das Banditenleben in den wildesten Gegenden Unteritaliens mitgemacht haben*). Trefflichste Bilder der Art sind namentlich in der öffentlichen
13. Galerie von Augsburg vorhanden, andere (besonders ausge-
14. zeichnet eine Soldatenlandschaft) im Louvre, in englischen Galerien etc. — In andern endlich tritt das Element der Landschaft noch mehr zurück und seine Figuren machen den Hauptgegenstand des Bildes aus. Hier bekundet sich wiederum das Talent des Künstlers, seine phantastisch poetische Auffassungsweise, in seiner ganzen Eigenthümlichkeit. Mehrfach kommt unter diesen Bildern die Darstellung eines büssenden Kriegers vor. Ein sehr schönes Exemplar von
15. kleinerer Dimension und von vorzüglicher Ausführung sah ich im Jahre 1832 zu Carlsruhe zum Verkauf ausgestellt; man sah auf dem Bilde einen Baum in einer wilden Gegend, in dessen Zweigen ein hölzernes Kreuz aufgerichtet; darunter einen Krieger, liegend, zum Theil nackt und nur mit dem Helm und einzelnen Eisenschienen bekleidet, an Händen und

*) Eine Sage, die vielleicht aus dem Verhältniss zur „Bande" des Falcone entstanden ist. v. Bl.

Füssen gebunden, aber so, dass die Hände gegen das Kreuz hin gefaltet waren. Ein andres ebenfalls sehr treffliches 15.
Exemplar, mit mehreren Abänderungen und von etwas grösserer Dimension, befindet sich in der k. k. Galerie zu Wien*). Auch die sog. selva de filosofi im Palast Pitti ge- 16.
hört hieher. — Ein kleines Seebild im Berliner Museum ist 17.
wiederum als Darstellung dämonischer Naturgewalt einzig in seiner Art: an schroffer Gebirgsküste wüthet der wildeste Sturm; ein Schiff wird von den hochschäumenden Wellen unrettbar in eine Felsbucht, dem Beschauer entgegengejagt.

Salvator Rosa hat ein Paar Landschafter gebildet, den Römer Bartolommeo Torregiani, der, wie der Meister, zuweilen an Claude Lorrain erinnert, und den Neapolitaner Domenico Gargiuoli (Micco Spadaro), der sich auch in kleinen Figurenbildern versucht hat. Von letzterem sieht man viele Gemälde in Neapel, namentlich in den Studj. 18.
Sachlich interessant sind hier die Darstellungen der Zeitereignisse; die ganze Tragödie des Masaniello, so wie die Pest des Jahres 1656 haben an Spadaro einen getreuen Darsteller gefunden.

Auch ein guter sicilianischer Meister dieser Zeit, Pietro Novelli, gen. Morrealese, welcher zwischen den spanischen Malern und Caravaggio die Mitte zu halten scheint, mag hier genannt werden. Die Hochzeit zu Cana im Re- 19.
fectorium der Benedictiner zu Monreale gilt als sein bestes Bild. In Rom mehrere gute Portraits.

Jene Richtung auf Genre- und Schlachtenmalerei fand neben den genannten auch noch bei andern Künstlern jener Zeit Anwendung. Vornehmlich ist unter diesen Michelangelo Cerquozzi (Michelangelo delle battaglie) (1602—1660) zu nennen, der in Schlachten, besonders aber in der Darstellung niederer Volksscenen in der Art des Pieter van Laar (welcher damals in Rom grosses Glück machte) höchst ausgezeichnet ist. Nicht bloss an Naivetät und Humor,

*) Der entsprechende eigenhänd. Stich Salvator's wird v. Bartsch. P. Gr. (Nr. I.) als „St. Wilhelm", das Gegenstück als „St. Albert" bezeichnet. v. Bl.

sondern auch in der sehr sorgfältigen Durchführung und in der meisterlichen Behandlung des Tons steht er bisweilen den besten Niederländern parallel. Er hielt sich weniger an das Niedliche und Hübsche im italienischen Leben, an die bunten Trachten u dgl., als vielmehr an den zerlumpten Lazzaronismus, und zwar in seiner Harmlosigkeit, — denn davon wusste dieser Künstler noch nichts, dass man die Malerei als sociales
20. Hetzmittel missbrauchen könne. Ein treffliches Bild von ihm, den Einzug eines Papstes zu Rom vorstellend, befindet sich
21 im Berliner Museum, — Andres im Palast Spada zu Rom, z. B. das rührende Bild des todten Esels: der Mann trägt den Sattel weg und blickt noch einmal nach dem treuen Thiere um; eine Alte hat so eben mit der Schürze die Augen getrocknet; ein Mädchen kniet mit schmerzlicher Geberde daneben. — Schüler des Cerquozzi war der Franzose Jacques Courtois oder Bourguignon (Jacopo Cortese, Borgognone 1621—1671), der unter den Schlachtenmalern einer der gerühmtesten ist. Seine Schlachtbilder sind oft geistreich und lebendig, aber von grosser Flüchtigkeit; zudem tragen insgemein die Bilder einer Anzahl von Nachahmern seinen Namen.
22. (Zwei echte Schlachtbilder im Palast Borghese.)

Die Energie, welche die neapolitanischen Künstler dieses Zeitraums entwickelt hatten, ward durch ihre Nachfolger nicht nachgeahmt. Diese wandten sich vornehmlich zur Richtung des Pietro da Cortona und führten dieselbe leidige Manier auch in die neapolitanische Kunst ein. Dahin gehört eins der grössten Talente neuerer Malerei, der Schnellmaler Luca Giordano, genannt Fa presto (1632—1705). Vielleicht hat nie ein Künstler mit grösseren Gaben sträflichern Missbrauch getrieben. Schönheitssinn, Charakter, dramatisches Leben, Farbengluth, — Alles diess kommt stellenweise in seinen Bildern zur glanzvollsten Erscheinung, aber das leichte und schnelle Fertigmachen stand ihm obenan und er gab jene Eigenschaften willig in den Kauf. Bei burlesk gefassten Gegenständen wird man durch diese muthwillige Selbstvernichtung noch am wenigsten gestört und man mag z. B. jenes
23. riesige Frescobild in der Kirche de' Gerolimini zu Neapel mit

Ergötzen betrachten, wo Christus die Lazzaroni von Käufern und Verkäufern vor sich her die Doppeltreppe herunter peitscht. Dagegen erregt es eine gewisse Wehmuth, wenn man in den Deckenfresken der Sakristei von S. Martino, in 24.
dem Urtheil des Paris (Berliner Museum) die grosse Bega- 25.
bung erkannt hat und die schmachvollen Dutzendbilder damit vergleicht.

§. 283. Bei den Venetianern zeigt sich im Verlauf des XVII. Jahrhunderts mannigfach manieristische Ausartung und Einfluss auswärtiger Kunstbestrebungen; doch blieb bei ihnen die eigenthümliche Richtung ihrer Schule (zumeist im naturalistischen Sinne der Zeit) vorherrschend und förderte im Einzelnen noch manches Gute zu Tage.

Jacopo Palma giov. (1544 — etwa 1628), von dessen Werken Venedig voll ist, zeigt bei aller Handwerksmässigkeit, mit der er arbeitete, doch immer noch viel Talent und schöne Einzelheiten, vornehmlich in den Köpfen. Einige seiner be- 1.
deutendsten Bilder sieht man im Dogenpalast und in der 2.
Akademie; vieles Andre in den Kirchen: eine gute Madonna 3.
mit Heiligen in S. Francesco della Vigna; eine heil. Katha- 4.
rina, von der Marter des Rades gerettet, in S. M. de' Frari. — Später ist Giovanni Contarino, der sich zur Nachahmung Michelangelo's hinneigte. Der Zeitgenoss des Contarino, Carlo Ridolfi, in dessen Werken man etwas weniger Manier bemerkt, hat sich als Geschichtschreiber der venetianischen Schule grosse Verdienste erworben.

Der bedeutendste, zur venetianischen Schule gehörige Künstler des XVII. Jahrhunderts ist der Paduaner Alessandro Varotari, genannt: il Padovanino (1590—1650). Weit entfernt von der Verwilderung der Schüler Tintoretto's, wird Padovanino durch angebornen Schönheitssinn auf das grosse Vorbild Tizians zurückgeführt; allein der Beschauer fühlt, ähnlich wie bei Cigoli und dessen Schulgenossen, dass diese Schönheit etwas Mittelbares, Idealbewusstes und somit nicht völlig naiv ist (ohne dass man sie desshalb kalt-akademisch schelten könnte). Sehr belehrend ist in diesem Betracht eine Vergleichung zwischen den weiblichen Halbfiguren des 5.

4*

Padovanino in der Akademie zu Venedig mit tizianischen Bildern dieser Art. Dieselbe Sammlung enthält auch das
6. Hauptwerk des Künstlers: eine grosse Hochzeit von Cana, theilweise in der Art des Paolo Veronese, nur dass die Hervorhebung schöner Einzelgestalten hier dem Klang eines einzigen, mächtigen Gesammtakkordes vorgezogen ist. Dieselbe Schönheit, mit dem edeln Ausdruck sehnsüchtiger Wonne, bietet das Bild eines heil. Diaconus im Augenblick der Verzückung, in derselben Galerie. — Weniger anziehend ist ein anderer Paduaner, Pietro Liberi. — Auch nimmt der Veroneser Alessandro Turchi, genannt l'Orbetto, unter den Künstlern dieser Zeit durch brillante, obwohl manierirte Auffassung und durch sinnliche Schönheit eine nicht unbedeutende Stelle ein. Wie Padovanino an Cigoli und Al-
7. lori, so erinnert er z. B. in seinem Bilde der schönen Künste (Galerie Colonna zu Rom) an Matteo Rosselli. Andere Bilder in Dresden.

---

§. 284. Die spätern Schicksale der italienischen Malerei können wir hier nur kurz andeuten. Mit dem Ende des XVII. Jahrh. hatte das selbständige Leben fast in allen Schulen aufgehört; ein allgemeines Niveau des Styles, welches sich am meisten an Pietro di Cortona anlehnt, vereinigte mit wenigen Ausnahmen die sehr zahlreichen und vielbeschäftigten italienischen Künstler dieser Zeit. Man kann sie ganz kurz die Decorationsmaler nennen, theils weil sie ohne Rücksicht auf den Sinn ihrer Aufgaben und auf die wahren Naturformen sich bemühten, grosse Räume möglichst schnell mit möglichst schlagenden und gefälligen Effekten auszufüllen, theils weil sie auch Genre-, Stillleben und Blumenmalerei von der rein decorativen Seite aus betrieben, zum grossen Unterschiede von den Niederländern, welche auf das Wesen der Dinge ausgingen. Diese letztern Gattungen erhoben sich überhaupt in Italien fast nie zu ganz vollständiger Geltung und haben immer noch das Ansehen von Abschnitzeln der Historienmalerei.

Uebrigens fehlt es auch in dieser schlechten Zeit nicht an bedeutenden Talenten und überraschender Virtuosität. Wir nennen von den Schülern des Pietro di Cortona den bisweilen ganz anmuthigen Gianfranc. Romanelli († 1662), den Ciro Ferri († 1689), so wie dessen gemässigten Nachfolger Bened. Luti († 1724); unter den Nachf. des Sacchi den Filippo Lauri († 1694); unter den Venetianern die manierirten, aber nicht talentlosen Naturalisten Pietro Vecchia und Carlo Lotti (eigentlich Loth aus München, Schüler des Liberi † 1698), den schlichtern Pietro Rotari von Verona († 1762), so wie die bisweilen glücklichen Nachahmer Paolo's: Marco Ricci († 1729) und Gio. Batt. Tiepolo († 1770), einen abenteuerlichen Phantasten (aber hochbegabten Coloristen); unter den Nachfolgern Luca Giordano's endlich Paolo de Matteis († 1729), Seb. Conca († 1764) und Francesco Solimena († 1747).

In den Nebengattungen kann weder Gio. Bened. Castiglione († 1670) als Stillleben und Thiermaler, noch Mario de' Fiori († 1673) als Blumenmaler, noch G. Paolo Pannini († 1764) als Architekturmaler irgendwie mit den gleichzeitigen niederländischen Heroen in diesen Fächern verglichen werden*). Am erfreulichsten sind noch die beiden Architekturmaler Antonio Canale und sein Neffe Bernardo Bellotto, welche den Beinamen Canaletto führen. Ihre Stadtprospekte, besonders venetianischer Kanäle, sind tüchtig gemalt und gewähren dem Beschauer mannigfaches Interesse. Bilder der Art kommen ungemein häufig vor.

---

*) Für Pannini möchten wir doch einigen Appell gegen obiges einlegen. v. Bl.

Drittes Capitel.

Niederländische und deutsche Historienmalerei.

§. 285. Die niederländische Kunst des XVII. Jahrhunderts, und insbesondere die Historienmalerei scheidet sich zunächst in zwei Richtungen, die zwar schon früher, jedoch nicht mit solcher Entschiedenheit, sichtbar gewesen waren. Die eine derselben ging von den spanischen Niederlanden, vornehmlich von Brabant aus, wo die katholische Kirche Siegerin, die Malerei mithin mehr im Dienste der Kirche geblieben war, und wo zugleich die neuen Bestrebungen noch auf gewisse Weise an das Studium der älteren klassischen Meister Italiens angeknüpft wurden. Die andre Richtung, die in dem protestantischen Holland entstand, befolgte dagegen einen gänzlich unabhängigen Weg der Entwicklung. Neben beiden steht noch eine dritte Richtung der Historienmalerei, welche sich unmittelbar der Weise der italienischen Zeitgenossen, und zwar mehr der Naturalisten wie der Eklektiker, anschloss. Zu der letzteren gehören namentlich auch die wenigen Deutschen, welche in dieser Zeit, da in Deutschland die verheerenden Stürme und die Nachwehen des dreissigjährigen Krieges wütheten, zur Ausübung der Kunst Musse und Gelegenheit fanden.

A. Schule von Brabant*).

§. 286. Während aller Wechselfälle des niederländischen Befreiungskrieges, — wir erinnern nur an die berühmte Belagerung von 1584 auf 85 — war Antwerpen immer die thätigste Kunstwerkstätte diesseits der Alpen geblieben, allerdings unter der Herrschaft des italisirenden Manierismus, wie

---

*) Schnaase: Niederländische Briefe, S. 261 ff. — *Mémoires et documents inédits sur A. van Dyck, P. P. Rubens et autres artistes contemporains etc. par W. Hookham Carpenter; trad. de l'Anglais par L. Hymans, Anvers 1845.* — Rubens-Album (Photographien) mit Text von Waagen. Berlin, G. Schauer.

er sich in den Schulen des Floris und de Vos ausgeprägt hatte. Zur Seite dieser Ansprüche auf Idealität und Formenentwickelung im Sinne der römischen Schule ging nun wie eine Parodie einher die genrehafte Skurrilität eines Peter Breughel und seiner Genossen. Ein halbes Jahrhundert dauerten diese Contraste eines conventionellen, von aussen hereingetragenen, völlig ausgehöhlten Prunkstyles und eines in die Gemeinheit geflüchteten Naturalismus; ja sie finden sich bisweilen in demselben Maler, in demselben Bilde beisammen, bis endlich der grosse Genius erschien, in welchem die wahren Elemente der bisherigen niederländischen Kunst nebst den frischen Antrieben der Zeit sich zu einem neuen Style sammelten.

Diess ist Peter Paul Rubens. Bei ihm zeigt sich wie bei den Manieristen, gegen welche er siegreich auftrat, das Streben nach einer bestimmten Entwickelung der Formen; doch sind diese Formen nicht mehr willkürlich nach einem allgemeinen äusserlichen Schönheitsprincip gewählt, sondern es sind die einer derben kräftigen Natur, als in welchen die Absichten des Künstlers, oder vielmehr die gemeinsame Richtung der Zeit, auf sinnliches Begehren, Affekt, Leidenschaft sich nur genügend aussprechen konnten. Aus eben diesem Grunde zeigen seine Compositionen stets eine vollkommen dramatische Durchbildung, sind die verschiedenen Charaktere stets bestimmt ausgesprochen und aufs Entschiedenste nüancirt, die einzelnen Individuen zu vollkommener Selbständigkeit und Unabhängigkeit ausgeprägt. Freilich fehlt dabei jene höhere Reinigung und Milde der grossen italienischen Meister: der Kothurn, der Rubens Gestalten adelt, besteht mehr nur in einem eigenthümlich vornehmen, festlichen Farbenrausche; es fehlt zuweilen selbst nicht an einem gewissen Wohlgefallen an gemeinen, unwürdigen Formen. Aber stets ist Rubens gross, wo ein entschiedenes Handeln, eine entschiedene Befähigung zur That, eine lebendige Empfindung auszudrücken waren; seine Gestalten durchdringt ein innerliches Licht, eine innerliche Kraft und Freude; es bricht aus ihnen der Glanz einer, wenn man will: sinnlichen Begeisterung hervor, der im

Einzelnen auch mit den minder anziehenden Darstellungen versöhnt und der überall die Hand des Meisters von den Schülern, die ihm in der Ausführung behülflich waren und seine Weise sich anzueignen strebten, unterscheiden lässt. — Mit dieser Begeisterung für alles Lebendige hängt auch seine Vielseitigkeit zusammen. Er war nicht nur der grösste Historienmaler: auch seine Bildnisse sind von nobler Lebensfülle, seine Landschaften ein leuchtender Abglanz des Daseins, seine Thierstücke gewaltige naturgeschichtliche Tragödien. Dazu kömmt noch eine lange, gleichmässige Fruchtbarkeit, günstige Verhältnisse von aussen, eine sehr eingeübte Schule und frühe europäische Berühmtheit.

Im Verhältniss zu den übrigen Schulen jener Zeit nimmt er eine durchaus selbständige Stellung ein. Er ist naiver und ungleich weniger von Stylgesetzen befangen, als die italienischen Eklektiker, die ihm hinwiederum an Adel und Gemessenheit überlegen sind; er ist, auch in extremen Fällen, weniger absichtlich, grell und wüst als die Naturalisten, aber auch nicht so dämonisch ergreifend; er übertrifft die Spanier an warmer wunderbarer Durchsichtigkeit und Fröhlichkeit des Colorites, aber sein Naturalismus ist sanguinischer, minder fein, edel und vielseitig.

Rubens war den 29. Juni 1577, nicht wie man bisher geglaubt zu Köln, sondern nach den neuesten Ermittelungen*) zu Siegen in der Grafschaft Nassau geboren, wurde jedoch bald mit seinen Eltern in ihre Heimath Antwerpen zurückgeführt und starb daselbst den 30. Mai 1640. — Er erhielt eine gelehrte Bildung und erlernte die Malerei zuerst vier Jahre bei Adam van Noort, dann eben so lange bei Octavius van Veen, und wurde bereits 1598 als Meister in die Malergilde von Antwerpen aufgenommen. In seinem drei und zwanzigsten Jahre ging er nach Italien und studirte daselbst, während eines siebenjährigen Aufenthalts, vornehmlich die Werke der venetianischen Meister, insbesondere des Tizian

*) Vergl. die Beweise in der Schrift von Backhuisen van den Brink. *Het huwelick van Willem van Oranje mit Anna van Saxen. Amsterdam 1858.* S. 133—143.

und Paolo Veronese, in denen er die meiste Uebereinstimmung mit seiner eignen Richtung fand*); aber auch Leonardo, Michelangelo, Giulio Romano. Nach seiner Rückkehr nach Antwerpen veranlassten ihn die zahlreichen Aufträge, mit denen er heimgesucht ward, eine grosse Werkstatt und Schule zu eröffnen. Sein Leben war an äusseren Ehren reich; er ward von den Regenten seiner Heimath ausgezeichnet und machte als Gesandter, mit wichtigen Aufträgen versehen, mehrfach Reisen nach Spanien, England und Holland. Was ihn aber in dieser Zeit des Künstlerneides und der Intrigue noch mehr ehrte, war der edle, liebevolle Privatcharakter. Das Verhältniss zu seinem grossen, ihn wesentlich ergänzenden Schüler Van Dyck scheint gemüthlich und völlig neidlos gewesen zu sein.

Unter den Gemälden von Rubens sind im Allgemeinen die aus seiner früheren Zeit, namentlich diejenigen, welche er in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr aus Italien anfertigte, die anziehendern, indem sich zumeist in diesen seine Eigenthümlichkeit von der liebenswürdigsten Seite zeigt; in den spätern Werken ging er, um den zahllosen Anforderungen zu genügen, nicht nur zu einer flüchtigeren, minder sorgfältigen Behandlung über, sondern auch die Auffassung und

*) Die in Italien gemalten Bilder zeigen, wie Rubens erst allmälig seinen Styl erweiterte. Am interessantesten sind drei colossale Bilder (vom Jahre 1605) im Chor der Vallicella (Chiesa nuova) zu Rom: ein Marienbild, von Engeln emporgetragen und angebetet, links die HH. Gregor, Maurus und Papias. In der Composition herrscht hier schon der grandiose Schwung, in den Engeln die heitere Fülle der spätern Blüthezeit, während sich in den Köpfen noch ein Ueberrest akademischer Aengstlichkeit, in den Stellungen noch etwas Unfreies geltend macht. Die Behandlung der Gewänder hat schon vieles von Paolo Veronese, dagegen fehlt der Lichtglanz, welcher die spätern Gebilde des Meisters durchdringt. Bezeichnend für dieses wie für andere frühe Bilder ist der gelbe, in den Schatten warmbräunliche Fleischton, welcher später bekanntlich durch Zinnober und Blau verdrängt wird. Als Werke dieser Zeit gelten auch die Wölfin mit Romulus und Remus (Galerie des Capitols), dreizehn Halbfiguren Christi und der Apostel, andächtig und edel, doch schon der spätern Weise näher (Gartenhaus bei Palazzo Rospigliosi), S. Sebastian, dem die Engel die Pfeile aus den Wunden ziehen (Gal. Corsini), u. a. m.

Composition zeigen sich in diesen minder durchdacht und abgeschlossen; auch musste er in späterer Zeit seinen Gehülfen oft einen zu grossen Antheil an seinen Arbeiten gestatten.

1. Eins der bedeutendsten und trefflichsten unter denjenigen Gemälden von Rubens, die unmittelbar nach seiner Heimkehr aus Italien entstanden, ist ein Altargemälde mit Flügeln, in der k. k. Galerie zu Wien. Auf dem Mittelbilde ist Maria dargestellt, umgeben von vier heil Jungfrauen, indem sie dem heil. Ildephonsus einen prächtigen Messornat überreicht; auf den Seitentafeln die Bildnisse der Stifter, kniend: der Erzherzog Albert, General-Gouverneur der Niederlande, und neben ihm sein Namenspatron, der heilige Albert, — gegenüber seine Gemahlin Clara Isabella mit der heil. Clara. Die schöne einfache Composition, die grossartige Ruhe der Gestalten auf den Flügelbildern, vor Allem aber die freudige Pracht des höchst vollendeten und durchaus harmonischen Colorits, welche über das Ganze ausgegossen ist, geben diesem Gemälde eine der ersten Stellen unter den vorzüglichsten
2. Werken des Meisters. — Auch die sorgfältige und ausdrucksvolle Anbetung der Könige im Brüsseler Museum gehört wohl noch in diese Zeit; mit grosser Meisterschaft concentrirt sich die übervolle Composition um das den ältesten König
3. segnende Kind. — Von den 42 Gemälden im Louvre nennen wir vorerst nur ein anderes treffliches Bild desselben Inhalts.

Zu den Werken dieser früheren Zeit, die Rubens in frischer männlicher Kraft, mit Liebe und Ruhe gearbeitet hat,
4. gehört ferner der grössere Theil der in der Akademie von Antwerpen befindlichen Bilder*). Unter diesen sind namentlich anzuführen: eine heilige Familie, die er bei seiner Aufnahme der Akademie schenkte; — die heil. Anna, die Jungfrau Maria als Kind im Lesen unterrichtend, ein Bild, in welchem kräftiges, frisches Alter mit blühender, aber scharf und zierlich gebildeter Jugend zu einer freundlichen Gruppe vereinigt ist; — die heilige Therese, zu den Füssen des

*) S. bes. Schnaase, a. a. O. S. 262 ff.

Erlösers hingeworfen, in feurigem Gebet und reizvoller Selbstvergessenheit für die Rettung der Seelen aus dem Fegefeuer flehend, während ein Engel ihnen bereits aus den Flammen heraushilft; — der heilige Franciscus von Assisi, welcher sterbend das Abendmahl empfängt, Nachahmung eines ähnlichen Bildes des Agostino Caracci, welches den heiligen Hieronymus darstellt (S. 17), vielleicht minder ruhig und edel in der Composition als dieses, dabei jedoch energischer und ungleich lebenvoller in der Ausführung; — sodann ein Altarbild, ursprünglich für die Familie Michielsons gemalt. Diess letztere Gemälde ist nicht bloss an der äusserst sorgsamen, detaillirten Ausführung als ein früheres Werk zu erkennen, sondern es zeigt selbst, wie der Künstler noch versucht und gerungen hat, sich den Styl, der ihm vorschwebte, auszubilden. Die Mitteltafel — berühmt unter dem Namen le Christ à la paille — enthält den Leichnam des vom Kreuz abgenommenen Erlösers, die Seitentafeln die Jungfrau mit dem Kinde und den Evangelisten Johannes. Auf jener ist der Schmerz der die Leiche begleitenden Personen mit sorgsamer, fast absichtlicher Unterscheidung gesteigert; die Farben sind stärker aufgetragen, als in späteren Bildern, und der Meister scheint im Reichthum und in künstlerischer Verschmelzung der abwechselnden Töne sich besonders geübt zu haben. Es ist dieselbe Lebenskraft, wie in den späteren Werken, aber noch vollkommen beherrscht; sie dient nur dazu, dem Ausdrucke mehr Wärme zu geben, und gerade die Mässigung und Zurückhaltung bei so grosser Fülle leihet den Gestalten einen eigenthümlichen Reiz. — Christus, dem Thomas die Seitenwunde zeigend, auf den Flügeln der Donator und seine Gemahlin, Portraits von schönster Wirklichkeit, während das Mittelbild schon etwas Schweres und Conventionelles hat. — Christus am Kreuz, den Blick heftig gen Himmel gerichtet, höchst grandios, edel und ergreifend. — Eine grosse, imposante Anbetung der Könige ist schon von mehr äusserlicher Bravour und hauptsächlich durch Licht und Farbe bedeutend. — Endlich noch ein grosses Gemälde aus der entwickelten Zeit des Meisters, welches bei grösserer Kraft und Freiheit doch

zugleich der tiefsten innern Empfindung voll ist: Christus am Kreuze zwischen den Schächern, zu seinen Füssen die Getreuen des Herrn in tiefem Schmerze; Magdalena von heftigen Gefühlen bewegt, als wolle sie den Stoss, den Longinus auf den bereits Verschiedenen führt, noch abwehren; daneben wenige Krieger, — eine Sparsamkeit der Composition, durch welche die Gruppen der mächtigen, in Zeichnung und Farbe gleich kräftigen Gestalten um so entscheidender wirken. (Die drei Kreuze stehen in der Diagonale in das Bild hinein). — Drei Oelskizzen für die Triumphbogen beim Einzug des Erzherzogs Ferdinand, prachtvoll überladen, genial und rein malerisch erfunden. (Dass indess Rubens als Architekt auch mit einer für jene Zeit sehr edlen Mässigung und Besonnenheit verfuhr, wo es ihm Ernst war, zeigt die Kirche S. Charles in Antwerpen, soweit die ursprüngliche Anlage erhalten ist).

Vielleicht die bedeutendsten Meisterwerke von Rubens sind die beiden kolossalen Gemälde mit Flügeln, welche im
5 Querschiff des Domes von Antwerpen*) befindlich sind: zuerst die *Aufrichtung des Kreuzes*, wobei die Flügel mit zu der Handlung des Hauptbildes gehören. Ich wüsste kein anderes Gemälde des XVII. Jahrhunderts von ähnlicher Gewalt des Momentes zu nennen; eben richtet sich das Kreuz mit dem Erlöser, durch gewaltige Anstrengung einer Schaar von Schergen, schwankend von der Erde auf, links prächtige Reiter, rechts die entsetzensvollen Weiber, dazu ein scharfes, imposante Massen bildendes Licht — das Ganze ergreift wie ein jäher Schrei ungeheuern Schmerzes. — Berühmter ist die *Kreuzabnahme*; als grandiose Composition, mit vollkommen durchdachter Betheiligung der einzelnen Gestalten durch Handlung und Ausdruck eines der vollkommensten Bilder des XVII. Jahrhunderts, und zugleich durch Colorit und malerische Vollendung höchst ausgezeichnet, wenn auch in dem tiefinnerlichen Schmerz eine gewisse Grösse vermisst wird. Auch die Flügelbilder beider Gemälde sind vortreff-

*) Vgl. *Schnaase* a. a. O. S. 220.

lich, besonders an dem zweiten die Heimsuchung, die dadurch, dass beide Frauen auf der hohen Treppe eines Hauses zusammenkommen, so neu wie dem schmalen Raume zusagend dargestellt ist; seitwärts, die Treppe hinansteigend, ein Mädchen von überreicher Jugendschönheit. Auf den Aussenseiten, — der heil. Christoph mit dem Eremiten — ist in dem Christuskinde auf der Schulter des Heiligen ein göttlich kräftiges Naturleben dargestellt. — Minder anziehend ist das 6.
offenbar ganz späte Gemälde über dem Hauptaltare des Domes, die Himmelfahrt Mariä darstellend, — ein Gegenstand, der Rubens künstlerischer Eigenthümlichkeit ungleich ferner lag, als die ebengenannten.

Zu den trefflichsten Gemälden von Rubens, die man in Antwerpen sieht, gehört noch das Gemälde seiner Grab- 7.
kapelle in der Kirche St. Jacob; eine santa conversazione von schönster venetianischer Art; man erkennt in der Madonna und den Heiligen die Züge seiner Familie, sowie das Bildniss des Malers unter der Gestalt des heiligen Georg. Zeigt sich hier (wie auch in andern Altarwerken der Art), wo kein besondrer dramatischer Moment gegeben war, eine gewisse Ueberfülle der Composition, eine schwelgerische Kraft der Gestalten, so tritt dabei doch zugleich eine leuchtende Farbenpracht und eine grosse Schönheit des Einzelnen hervor. Hier ist Alles Lebenslust und Freude, und man mag wohl den Künstler beneiden, der seine und der Seinigen Grabstätte mit einem solchen Bilde zu schmücken im Stande war. Das wunderbare Weib mit entblösstem Busen, welches als heil. Magdalena vor der Gnadenmutter steht, trägt die Züge der schönen Helena Forman, der zweiten Gemahlin des Meisters, die er unzählige Male in Historienbildern wie als Portrait dargestellt hat, aber nirgends mit solcher Hoheit wie hier.

Ein anderes, ungleich grösseres Altarbild von wesentlich 8.
venetianischem Motiv befindet sich in S. Augustin zu Antwerpen. Oben, über einer Treppenarchitektur, wird die heil. Katharina kniend mit dem Christuskinde vermählt, welches auf dem Schoosse seiner Mutter sitzt; Joseph, Petrus und Paulus stehen im Hintergrunde; die Doppeltreppe hinan,

meist in rascher Bewegung — als fürchteten sie bei der
Ceremonie zu spät zu kommen — steigen mehrere andere
Heilige; unten macht S. Georg (wiederum das Bildniss des
Rubens) den heiligen Sebastian eifrig auf den Vorgang auf-
merksam. Sebastian, etwas theatralisch in den Vordergrund
gepflanzt, ist eine der vollkommensten Gestalten des Meisters,
wie denn diess Gemälde durchgängig von trefflichster Arbeit
9. ist*). (Oelskizze im Berliner Museum.)

§. 287. Von zahllosen andern Bildern in den nieder-
ländischen Kirchen und Galerieen können wir hier nur das
Allerwichtigste berühren. An das letztgenannte Bild reiht
1. sich in entsprechender Meisterschaft: die Aufnahme des heil.
Bavo in's Kloster des heil. Amandus (in einer der Chorkapel-
len von S. Bavon zu Gent). Der ehemalige Krieger, noch
in der Rüstung, ist die Klostertreppe hinaufgestiegen und
kniet nun — während sich unten die Armen um die von
ihm geschenkte Habe streiten — demüthig vor dem Abt,
2 zur Seite zwei schöne Frauen. — In S. Jan zu Mecheln ein
grosses Altarwerk, die Anbetung der Könige, auf den Flü-
geln innen die Enthauptung Johannes d. T. und Johan-
nes d. Ev. in dem Kessel mit siedendem Oele, aussen die
Taufe Christi und Johannes auf Pathmos, sämmtliche Bilder,
wie schon erwähnt, in 18 Tagen vollendet und dennoch von
3. sehr schöner und fleissiger Ausführung. — In Notre-Dame
zu Mecheln ein anderes grosses Altarwerk, den Fischzug
Petri darstellend, auf den Flügeln innen die Geschichte des
jungen Tobias und die Auffindung des Staters, aussen Petrus
4. und Andreas. — In S. Paul in Antwerpen: Christi Geisse-
lung, herrlich gemalte Aktfiguren, sonst nicht bedeutend. —
5. Im Museum zu Brüssel einige grosse, meist späte Bilder, das
beste eine grosse Himmelfahrt Mariä, mit einem Reigen lieb-
licher Engelgenien, in welche Rubens die heiterste kindliche
Lust zu legen wusste. Sonst tritt hier wie in den folgenden

*) Letzterer Bemerkung vermöchte ich nicht beizustimmen; es ist schwerlich von des Meisters eigner Hand, und durchweg dunkel und schwer, allerdings auch sehr ungünstig aufgestellt. Die (bei weitem vorzüglichere) Skizze scheint neuerdings gelitten zu haben. v. Bl.

Bildern das manierirte Colorit der spätern Zeit und eine flüchtige Ausführung störend hervor. Wir nennen nur den heil. Franciscus, welcher mit höchstem Eifer die Erdkugel vor dem Zorne Christi schützt, — das scheussliche Marterthum des heil. Livinus, — die Krönung Mariä (noch mehrfach vorhanden) etc., Werke, in welchen übrigens noch immer die höchst energische Bezeichnung des Momentes Staunen erregt.

Unter den sehr zahlreichen Bildern des Madrider Mu- 6.
seums ist das Wunder der ehernen Schlange bei weitem das Bedeutendste und sicher eine der grössten Leistungen des Meisters. Die Gruppe des herandrängenden Volkes ist hier von grösster Macht und Schönheit, namentlich die Umgebung des ohnmächtigen Weibes und der zu Boden gesunkene, von Schlangen umwundene Jüngling, aber auch alles Uebrige ist mit so hoher künstlerischer Mässigung und doch solcher Lebendigkeit des Geschehens angeordnet, zugleich auch in so reinem Style durchgeführt, wie dieses nur von sehr wenigen Bildern des Meisters zu rühmen ist. — Ausserdem findet sich dort eine Dornenkrönung und eine nicht sehr grosse Madonna mit Heiligen, beide Bilder aus dem Escurial stammend und den Beschreibungen zufolge von allerhöchstem Werthe*).

Von den englischen Sammlungen kommt hier vor Allem
die des Herzogs von Marlborough zu Blenheim in Betracht. 7.
Eine „Rückkehr aus Aegypten“, naiv und von innigem Ausdrucke, eine schöne geistreiche Skizze zu einem Altarblatt, die Flucht Loths und seiner Familie aus Sodom, von sehr
lebendigem Ausdruck des Momentes (schöne kleine Wieder- 8.
holung im Louvre, bez. 1625), und Christus eine Donatorenfamilie segnend, daneben zürnend die Apostel, — alle diese
Bilder sind aus der besten frühern Zeit. Ebenso das grosse 9.
und sehr treffliche Bild der Ehebrecherin vor Christo, bei Hrn. Miles in Leight-Court.

Den Werken der besten Zeit sind ferner zwei grosse
Altargemälde anzuschliessen, welche aus der Jesuiterkirche 10.
von Antwerpen stammend, sich gegenwärtig in der k. k. Ga-

*) Ingleichen ein „Liebesgarten“ und ein Bauerntanz, die Waagen den Exemplaren in Dresden und Paris vorzieht, u. a.

lerie des Belvedere zu Wien befinden; sie stellen die Wunder dar, welche durch den heil. Ignatius von Loyola und durch den heil. Franciscus Xaverius an Pestkranken und Besessenen verrichtet werden. Auch in diesen zwar bemerkt man eine gewisse Ueberfülle der Composition, welche die gemessene Gruppirung in etwas stört, zugleich aber wiederum eine kräftige dramatische Entwickelung der verschiedenen Handlungen, eine bedeutsame, tribunenartige Gesammtanordnung, und Würde, Ruhe, Feierlichkeit in den zumeist hervorgehobenen Gestalten der beiden Heiligen. Die Galerie von Wien ist ausserdem noch sehr reich an Gemälden von Rubens, zu deren berühmtesten noch das Bild des heil. Ambrosius gehört, welcher den Kaiser Theodosius von der Kirchenpforte zurückweist.

Auch sonst sind in Deutschland noch zahlreiche Werke
11. des Rubens verbreitet. Die Kreuzigung Petri in S. Peter zu Köln ist eines der berühmtesten und in technischer Beziehung wohl bewundernswerth, wirkt aber durch das ausschliessliche Vorwalten der körperlichen Anstrengung und der Marter höchst unerquicklich. — Eine Menge von Bildern,
12. z. B. in der Sammlung von Pommersfelden u. a. Privatgalerieen müssen wir übergehen.

§. 288. Vielleicht die bedeutendste Anzahl von Gemälden
1. des Rubens findet man in der Münchner Galerie vereinigt. Sie gewähren eine reichhaltige Uebersicht über die verschiedenen Richtungen des Meisters. Ist in ihnen zwar kein Gemälde vorhanden, welches seinen Meisterwerken in Antwerpen an Tiefe der inneren Empfindung zu vergleichen sein dürfte, so enthalten sie dagegen zunächst höchst ausgezeichnete Beispiele für die Darstellung aufgeregter Leidenschaften, gewaltsamer, körperlicher Anstrengungen. Unter diesen sind vornehmlich einige kleinere, fast skizzenartige Bilder zu nennen, und vor allen die Darstellung einer Amazonenschlacht. Man sieht auf dem Bilde einen Fluss hinauf, über den eine hochgewölbte Brücke geführt ist; wilde Reiterschaaren, Amazonen von Griechen verfolgt, stürmen über die Brücke hin, indem in der Mitte sich ein dichter Knäuel des Kampfes bildet: links im Vorgrund werden die Amazonen in den Fluss

hinab getrieben, rechts stürzen andre mit ihren Rossen vom hohen Uferrande in die schäumenden Fluten hinab. Bei dem heftigsten Gewühle ist doch die Composition des Bildes sehr verständlich, die Gruppen in trefflichstem Verhältniss zu einander; die Ausführung ist meisterhaft und namentlich auch das Landschaftliche, die Durchsicht durch die Brücke, das Wasser u. dgl. prächtig gemalt. — Die Bekehrung Pauli, eine Composition, die bei dem grossen Reichthum der Figuren ebenfalls sehr klar geordnet und in meisterhafter Keckheit hingeworfen ist. Man sieht, wie die Karavane des Weges zog und durch den Blitzstrahl zusammengeschmettert wird; vorn, abgesondert vom Zuge, ist Paulus zu Boden gestürtzt; die Stellungen des Entsetzens, das Bäumen der Pferde, die im Sturme flatternden Gewänder, Alles ist höchst
glücklich dargestellt. In lebensgrossen Figuren von Rubens 2.
ausgeführt und zwar mit seltener Mässigung in Form und Farbe, befindet sich dieselbe Composition in Leight-Court bei
Bristol. — Nicht ganz so anziehend ist, in der Münchner 3.
Galerie, die Darstellung des Sanherib, welcher mit seinem Heere zur Nachtzeit durch den Engel in die Flucht geschlagen wird; auch dies zwar ein höchst gewaltiges Effektbild, aber von etwas verworrener Anordnung. — Sehr bedeutend ist dagegen ein grösseres Bild: Simson, welcher von der Delila verrathen wird. Seiner Haare beraubt, springt der Held von dem verderblichen Lager empor, indem er in ohnmächtiger Wuth gegen die Banden, die ihn fesseln, anringt; Schergen um ihn her, die ihn mit höchster Anstrengung von allen Seiten festhalten; Delila zur Seite, auf die Polster gestützt, üppig in durchsichtigem Gewande, halb höhnisch, halb furchtsam nach dem Ueberwundenen zurückblickend, aus dessen Nähe sie die besorgte Dienerin zu ziehen sucht. — Endlich ein höchst meisterhaftes Gemälde mit lebensgrossen Figuren, eine Gruppe Reiter im Kampfe mit zweien Löwen darstellend. Der höchste Culminationspunkt gewaltsamer, leidenschaftlicher Bewegung unter Menschen und Thieren, bei vollkommen besonnener Entwickelung des Vorganges, gewährt diesem Bilde ein eigenthümlich grossartiges Interesse. —

4. (Von nicht geringerer Wirkung ist eine im Jahre 1612 gemalte Wolfsjagd, wobei Rubens mit seiner ersten Frau zu Pferde anwesend ist, bei Lord Ashburton in London.) Spätere zahlreiche Bilder dieser Art sind grossentheils von Schülerhänden. (S. unten.)

5. Dann ist in der Münchner Galerie eine Reihe von Gemälden vorhanden, welche den Sturz der Verdammten zum Gegenstande haben. In diesen Darstellungen tritt jedoch dem Beschauer eine bereits ausschweifende Phantasie entgegen, der es nicht mehr um grossartige Anordnung, sondern wesentlich um wilde Knäuel nackter, schwülstig gebildeter Körper zu thun war. Eben so sind auch zwei Gemälde von grösster Dimension, das sehr berühmte und in technischer Beziehung allerdings höchst ausgezeichnete jüngste Gericht und der Sturz des siebenköpfigen Drachens, wenig anziehend *).

Auch in andren Darstellungen des Nackten beleidigt Rubens nicht selten durch schwerfällige Körperbildungen und Gemeinheit der Auffassung **) das Auge des Beschauers, wie namentlich in den Bacchusfesten, dergleichen in meh-
6. reren Galerien (eins der Art z. B. in der Münchner Galerie) vorkommen. Doch finden sich wiederum einzelne hieher gehörige Darstellungen, in welchen die sinnliche Kraft und Freudigkeit so bedeutend vorherrscht, dass jene volleren

---

*) Von dem „Sturz der Verdammten", entschieden dem vorzüglichsten der betreffenden Münchner Bilder (denen wir einen grossartig phantastischen „Sturz der bösen Engel" im Museum von Madrid anreihen), befindet sich ein Exemplar von vortrefflicher Erhaltung, höchster Farbenpracht und ungewöhnlich edler Zeichnung, in Vertheilung des Raums und der Lichtmassen entschieden dem Münchner Bilde überlegen, im Besitz des Herrn Suermond in Aachen. Wir sind geneigt, es für die erste eigenhändige Schöpfung des Meisters, und die Uebrigen für mehr oder minder mit Schülerhülfe ausgeführte Wiederholungen und Variationen zu halten. v. Bl.

**) Man irrt sehr, wenn man die bei Rubens übliche Bildung der weiblichen Gestalt für eine niederländische Durchschnittsbildung hält, und selbst wenn sie es wäre, so hätten sich doch anders geartete Künstler, wie z. B. van Dyck, aus innerm Antriebe darüber zu erheben vermocht. Rubens wollte und erstrebte vor Allem den Ausdruck eines reichen, selbst üppigen Sinnenlebens und begegnete damit den Wünschen zahlloser Besteller.

Formen weniger anstössig, wenn nicht gar gerechtfertigt erscheinen. Auch in dieser Beziehung besitzt die Münchner Galerie treffliche Beispiele, unter denen besonders fünf muntere Kindergenien, die einen Fruchtkranz schleppen, sodann die Entführung der Töchter des Leucippus durch Castor und Pollux, und eine Darstellung schlafender Jagdnymphen, die von Waldgöttern belauscht werden, anzuführen sind. Unter 7.
den Bildern dieser Art in der Galerie von Blenheim in England ist der Raub der Proserpina ein herrliches, in den Formen gemässigtes Bild voll lodernder Leidenschaft, aus der besten Zeit; eine Befreiung der Andromeda möchte noch früher, selbst in den italienischen Aufenthalt zu setzen sein; eine Venus mit Adonis, aus der mittleren Zeit, bietet ebenfalls edel sinnliche Formen und ist sehr vorzüglich gemalt. — Von den grossen mythologischen Bildern des Madrider Mu- 8.
seums wird wiederum eine Befreiung der Andromeda besonders bewundert*). Vieles Andre der Art sieht man an andern Orten, z. B. in den Galerieen des k. Schlosses von Berlin 9.
und von Sanssouci bei Potsdam. In manchen dieser Bilder, 10.
die für die Prunksäle der Reichen und Vornehmen gearbeitet wurden, tritt freilich die eigene Hand des Meisters nur in den Hauptpartien hervor.

§. 289. Aehnlich auch verhält es sich mit einer eignen Klasse von Gemälden des Rubens, in denen die Gestalten der alten Mythe als allegorische Figuren, zumeist in speciellem Bezuge auf geschichtliche Begebenheiten und mit Portraitbildungen vermischt, angebracht sind. Unser jetziger Geschmack thut den damaligen Künstlern, in Betreff dieser Allegorien, oft Unrecht. Gewiss, sie sind durch und durch conventionell und oft sehr trivial erfunden, sie wiederholen sich und nutzen sich ab, sie entbehren von vorn herein aller ernstlichern Intention und sind wesentlich auf decorativen Pomp berechnet. Aber welch ein Künstler muss das gewesen sein, der selbst diesem nüchternen Schema — das ihm die Bildung seiner Zeit aufdrang — so viel warmes Lebens-

*) Von Waagen ausserdem in Parisurtheil (dem Londoner vorgezogen), die Grazien u. a.

blut, so viel Leidenschaft, so viel unmittelbare Existenz einzuflössen vermochte! Ich erwähne hier z. B. die Allegorie
1. des Krieges, im Palast Pitti. Eris mit der Fackel reisst einen kräftigen Krieger aus den Armen der vergeblich widerstrebenden Liebe, an welche sich mehrere Genien angstvoll anklammern; jammernd eilt ihm die Respublica mit der Mauerkrone nach, gefolgt von einem Genius mit dem Reichsapfel; vor der Zwietrachtsgöttin her sieht man schon zu Boden gestürzt eine Muse mit Laute und Notenbuch, einen Mann mit Cirkel und Säulencapitäl und eine Frau mit einem Kinde; zertreten liegt auf der Erde ein Buch, eine Zeichnung, ein Köcher Amor's und ein Mercuriusstab; vom Himmel sausen die Kriegesfurien nieder, während im Hintergrunde bereits die Schlacht entbrennt. Diess Alles ist mit einer Liebe und Begeisterung, mit einer sinnlichen Pracht und Fülle ausgedrückt, welche die volle innere Theilnahme des Künstlers
2. nicht bezweifeln lässt. — Das Hauptwerk der Art ist die grosse Reihenfolge der 21 Gemälde (im Louvre), welche die Geschichte der Maria von Medicis darstellen und im Auftrage dieser Königin ausgeführt wurden. In denjenigen, in welchen die wirklich historische Darstellung überwiegt, tritt die hohe Begabung des Historienmalers allerdings auf das Glänzendste hervor, aber auch die — sehr ungescheut — eingemischten allegorischen Figuren, ja selbst die vorherrschend allegorischen Compositionen stören nicht so sehr als man z. B. nach den Stichen voraussetzen würde, weil Alles durch die übermächtige Bestimmtheit des Styles zusammengehalten wird. Die Ausführung, welche vier Jahre dauerte, ist freilich sehr ungleich und grossentheils von Schülerhän-
3. den. — Zwei grosse flüchtige Decorationsbilder in den Uffizien zu Florenz, Heinrich IV. in der Schlacht von Ivry und sein Einzug in Paris, sind in Betreff der Conception dem besten der eben angeführten Gemälde gleichzustellen; die Schlacht ist eine wilde, mächtige und doch nicht verwirrte Composition, der Einzug, trotz der zahlreich eingemischten Allegorien und des halb antiken Costüms, doch von ergreifendster Wirklichkeit, namentlich die Volksgruppen. — Freilich hat diese

Richtung auf das äusserlich Allegorische unter Rubens Nach-
folgern mannigfach Widerwärtiges zum Vorschein gebracht.

Dass Rubens nur wenige Genrebilder gemalt hat, ist
desshalb zu beklagen, weil diese wenigen gerade sehr aus-
gezeichnet sind. Wir erinnern nur an jenes unvergleichliche 4.
(frühe) Bild der Dresdner Galerie, die Züchtigung Amors,
und an den bacchantisch wilden Bauerntanz im Louvre, ein 5
Gemälde, welches den Blick mit Gewalt in den wüsten
Strudel der Leidenschaft mit hineinzieht.

Nicht minder gross zeigt sich Rubens in seinen Por-
traitbildern, in denen eine frische, kräftige Auffassung
der Natur, häufig auch eine sorgfältigere Behandlung und
liebevollere Ausführung wie bei dem grösseren Theil seiner
historischen Gemälde sichtbar wird. In den englischen Ga-
lerieen, in Paris, in den bedeutendsten Galerieen von Deutsch-
land findet man zahlreiche Portraitbilder seiner Hand, im
Einzelnen höchst Ausgezeichnetes. Zum Allerwichtigsten
gehört der (irrig) sogenannte chapeau de paille, in der Samm- 6.
lung Sir Robert Peel's zu London, das Bild eines jungen
Mädchens, durch einen breitkrämpigen Hut beschattet und
somit in vollendetstem Helldunkel. Hier vor Allem zeigt
sich Rubens als der Maler des Lichtes. In der Dresdner
Galerie: das köstliche Bild der beiden Knaben des Meisters. 7.
In der Münchner Pinakothek Mehreres von höchstem Werthe. 8.
Häufig hat er sich selbst und seine beiden Frauen, mit be-
sondrer Vorliebe seine zweite Frau, die durch ihre Schönheit
berühmte Helena Jourment, abgebildet; so z. B. in einem
Prachtbilde der Galerie von Blenheim, welches ihn mit seiner 9.
Gemahlin in einem Prunkgarten spazierend darstellt; ein
anderes sehr schönes Portrait der Helena und eine sinnig 10.
idyllische Darstellung des Meisters mit seiner ersten Frau in
der Münchner Pinakothek. — In der Galerie Pitti zu Florenz 11.
ist eins seiner trefflichsten Portraitbilder, welches ihn selbst mit
seinem Bruder, mit Justus Lipsius und Hugo Grotius (?) darstellt.

Die Anzahl der Gemälde, welche man Rubens zuschreibt,
geht ins Unberechenbare. Die im Vorigen angeführten
sollen nur als vorzügliche Beispiele seiner verschiedenen

Richtungen gelten. Ueber seine ausgezeichneten Leistungen im Fache der landschaftlichen Darstellung wird später bei der gesonderten Betrachtung dieses Zweiges der Malerei, in dessen Entwickelung sie wesentlich eingreifen, die Rede sein.

§. 290. Der berühmteste unter Rubens Schülern ist Anton van Dyck (1599–1641)*). In den früheren Bildern dieses Künstlers ist noch deutlich das Bestreben des Schülers wahrzunehmen, welcher die Eigenthümlichkeiten des Meisters sich, bis zur Uebertreibung, anzueignen sucht.
1. Die Galerie des Berliner Museums enthält für diese frühere Richtung einige seltene Beispiele. Zu diesen gehört ein Gemälde, die beiden Johannes darstellend, welches das Gepräge einer noch rohen Genialität, ein Prunken mit geistreicher Handfertigkeit zeigt. Aehnlich eine Ausgiessung des heil. Geistes, eine nicht glückliche Composition, doch mit lebendigen, charaktervollen Köpfen. Ungleich bedeutender ist ein drittes Bild, eine Dornenkrönung und Verspottung Christi; auch hier zwar noch eine gewaltsame, von Uebertreibung nicht freie Manier in den Gestalten, aber zugleich ein klarere Composition und eine reichere Entwickelung der Charaktere.
2. — Als Gegenstück hievon möchte eine grosse Darstellung des Judaskusses in der Sammlung von Corshamhouse zu betrachten sein, ein Bild von leuchtenden Farben und grösster Wirkung. Judas will eben den Heiland umarmen, welchen bereits die dichtgedrängte Häscherschaar — darunter
3. ein Fackelträger — umgiebt. Eine andere Darstellung desselben Gegenstandes im Madrider Museum.

Nachmals, vornehmlich wie es scheint durch Studien in Italien veranlasst, verliess van Dyck diese Richtung des Meisters auf das Ueberschwängliche und Gewaltsame und bildete sich eine eigenthümliche Weise, in der er zahlreiche Werke geliefert hat. Statt des Ausdruckes gewaltsamer Affekte, statt der Formen einer derberen Natur suchte er es mehr den anmuthvolleren Bildungen, dem zarteren Colorit

*) Van Dyck-Album (Photographien) mit Text von Fr. Eggers, Berlin, G. Schauer.

der italienischen Meister, vornehmlich des Tizian, gleich zu thun und dabei mehr den Ausdruck innerlicher Empfindungen, einer süsseren Liebe, eines geistigeren Schmerzes, einer eindringlicheren Rührung hervorzuheben. Es sind insgemein Darstellungen äusserlich ruhiger Zustände, die sich zumeist in einem eng beschlossenen Kreise bewegen*). Van Dyck hat es in dieser mehr sentimentalen Weise im Einzelnen zur schönsten Vollendung, zum ergreifendsten Pathos gebracht, aber er vermochte nicht überall die nöthige Grenze zu beobachten; zuweilen streift er hiebei bereits an eine absichtliche, theatralische Manier.

An der Grenze des Ueberganges aus seiner früheren in die spätere Weise steht ein Gemälde, welches sich in einer
Chorkapelle der Frauenkirche von Courtray befindet**). Es 4.
stellt die Aufrichtung des Kreuzes dar. Kühne Zeichnung der wenigen Figuren, — der Reiter im Harnisch, dessen Gestalt sich lebendig nach dem Beschauer hin umwendet, die drei Henker, dies Alles ist noch höchst kräftig und an Rubens erinnernd. Nur hat das Colorit nicht völlig dessen blühende Frische, dafür aber der Ausdruck des Schmerzes im Gekreuzigten tiefere und edlere Weichheit.

Den tief eingreifenden, innerlichen Schmerz der Seele hat van Dyck am vorzüglichsten in einer Reihe von Bildern verwandten Inhalts, zum Theil auch verwandter Composition, ausgedrückt; sie stellen den Leichnam Christi nach der Abnahme vom Kreuz, von den Seinigen betrauert, dar; bei der Mehrzahl derselben ruht der Leichnam im Schoosse der schmerzenreichen Mutter, und Engel, welche weinend anbeten, oder erst von Johannes herangeführt werden, sind zur Seite. Die
Akademie zu Antwerpen bewahrt zwei Bilder der Art, welche, 5.
wenn schon in verschiedenem Maasse, ebenfalls noch an die
kräftigere Behandlung des Meisters erinnern. Zwei andere in 6.

*) Von diesen Lieblingsgegenständen des Malers kommt z. B. Christus am Kreuze 12 Mal, der todte Christus von den Seinigen beweint 11 Mal, S. Sebastian 5 Mal vor, wenn alle betreffenden Bilder echt sind.

**) Schnaase a. a. O. S. 425.

der Galerie von München, wovon wiederum das eine noch
7. manche Eigenthümlichkeiten des Rubens hat. Andre im Pa-
8. last Borghese zu Rom, im Louvre, im Madrider Museum, bei
9. Hrn. Brentano in Frankfurt a. M., u. s. w. Eine schöne, in
10. Farbe und Licht höchst vollendete Darstellung derselben
Scene befindet sich im Museum zu Berlin; doch ist hier die
Composition verschieden, indem Johannes, ein schöner milder
Jüngling, den Kopf des Erlösers stützt und schmerzvoll zur
11. Magdalena hinüber blickt. Zu ausserordentlicher Schönheit
und Tiefe gesteigert, findet sich dieser Gegenstand in einem
nicht sehr grossen Bilde der Kapuzinerkirche S. Anton zu
Antwerpen, welches wir in Beziehung auf den Ausdruck all
den genannten Bildern vorziehen möchten. — Aehnliche Tiefe
des Schmerzes und leidenvoller Ergebung, vereint mit dem
Streben nach anmuthvoller Körperbildung, zeigt sich in einer
Reihe andrer Bilder, welche das Martyrthum des heil. Se-
12. bastian darstellen. Mehrere der Art finden sich in der
13. Münchner Galerie, im Louvre u. a. a. O. — Von den meist
kleinen Darstellungen des Gekreuzigten befindet sich vielleicht
14. die schönste in der Akademie zu Antwerpen, eine ebenfalls
15. treffliche in S. Jaques, andere a. a. O. Es ist nicht gerade
der leidende Gott, aber immer ein Bild des edelsten Schmerzes
und der ergreifendsten Sehnsucht, gehoben durch einen Hinter-
grund von düstern Wolken. — Grössere Bilder, welche auch
16. noch die Angehörigen Christi und die Kriegsknechte mit um-
17. fassen, finden sich im Dom von Mecheln und in Saint-Michel
zu Gent; ersteres in Farbe und Ausdruck vorzüglich bedeu-
tend, obwohl in schlechtem Zustande.

In den Darstellungen der h. Familie, welche van Dyck
ebenfalls mehrfach gemalt hat, zeigt sich dagegen zumeist
eine liebenswürdige, weiche Heiterkeit und Anmuth. Die
18. Münchner Galerie enthält hiefür wiederum einige interessante
19. Beispiele. — In dem Berliner Museum ist ein Bild, welches
hiemit zugleich wiederum jenen mehr elegischen Ton verbin-
det. Es stellt die Gnadenmutter mit ihrem göttlichen Kinde
dar, und vor ihnen die irdischen Vorfahren des Erlösers,
Adam, Eva und David, welche zugleich als Repräsentanten

der versöhnungsbedürftigen Menschheit aufgefasst sind*): drei sinnlich schöne, schuldbewusste, aber zutrauungsvoll hingegebene Gesichter; aus dem edlen Antlitz der Himmelskönigin spricht ein schmerzliches Mitgefühl. Ein minder schönes
Exemplar dieses Bildes und eine vorzügliche Madonna mit 20.
Donatoren finden sich im Louvre. Eine Madonna mit dem 21.
Kinde, edel und von sehr brillanter Färbung, in der Bridgewater-Galerie zu London. Eine Madonna mit dem Kinde 22.
und der heil. Katharina in der Grosvenor-Galerie möchte an zarter Empfindung und vollendeter Ausführung eins der wichtigsten Bilder dieser Art sein.

Andre historische Darstellungen biblischen Inhalts finden sich einzeln und seltner. Ebenso die Compositionen antik mythischer Scenen. Letztere waren überhaupt, da das Element der Sentimentalität in ihnen keine genügende Aeusserung fand, der Richtung des van Dyck weniger entsprechend; und wenn er hier gleich, in der Darstellung nackter Körperformen, die Zartheit seines Colorits entwickeln konnte, so wusste er doch nicht jenen Ausdruck von Naivetät zu erlangen, welcher für solche Darstellungen unter allen Umständen nöthig ist.

§. 291. Den grössten Ruhm hat van Dyck im *Portrait***) erlangt, indem er nicht nur im Allgemeinen die Natur auf eine edle Weise und in schöner warmer Färbung darzustellen wusste, sondern indem es zugleich seiner eigenthümlichen Auffassung gegeben war, das feinere Wesen der vornehmen Stände, die geheimeren Züge des Charakters bei äusserer Abglättung desselben, lebendig und geistreich zu entfalten und mit der bequemsten, wahrhaft aristokratischen Ungezwungenheit zu verbinden. Ueberdies hatte er das Glück, viele wirklich bedeutende Menschen zu portraitiren und ein

*) Oder vielmehr die *reuigen Sünder*: David, den verlorenen Sohn und Magdalena. v. Bl.

**) Man glaubt noch jetzt dritthalbhundert Bildnisse von seiner Hand nachweisen zu können. Vgl. *Rathgeber*, Annalen etc. II. Abth. S. 99 u. f.

malerisches Zeitcostüm ohne eigentliche Buntheit anwenden zu können.

Aus seiner frühern Lebenszeit in Antwerpen und aus einem (erst neuerlich nachgewiesenen) frühern Aufenthalt in England, 1620 auf 21, ist wenig Sicheres bekannt, wohl aber aus der Zeit seiner Reisen in Italien (1621—26) wo er als vollendeter Cavalier mit den höchsten Ständen verkehrte.
1. Damals entstand, wie man glaubt, jenes Portrait des Cardinals Bentivoglio, welches selbst unter den Schätzen des Palastes Pitti zu Florenz eine der allerersten Stellen einnimmt. Vor einer rothen Draperie an einem roth bezogenen Tische sitzt in rothem Kleide und weisser Alba der berühmte Diplomat, eine offene Depesche in den feinen Händen; er blickt fast
2. überrascht seitwärts. Im Palast Brignole zu Genua, wo sich der Künstler lange aufhielt, findet sich eine Reihe meisterhafter Portraits u. a. Bilder, wovon das grosse Reiterbild des Marchese A. G. Brignole das wichtigste ist; das herrliche Pferd schreitet gerade vorwärts; der vornehme Reiter scheint
3. mit gezogenem Hute zu grüssen. Andere Portraits in den Palästen Marcello Durazzo (jetzt der öffentlichen Samm-
4. lung daselbst einverleibt), Filippo Durazzo, Pallavicini
5. u. A. m. — Auch das berühmte Reiterbild Carl's V. in der Tribuna der Uffizien zu Florenz fällt wohl in diese Zeit; über dem Kaiser schwebt ein Adler mit dem Lorbeerkranz, hinten auf stürmischem Meer treibt in der Dämmerung ein Schiff. — Aus der Zeit von 1626—32, welche van Dyck wieder meist
6. in Antwerpen zubrachte, sind noch in der dortigen Akademie zwei ganz einfache, aber sehr geistvolle Portraits, der savoyische Diplomat Scaglia und der Bischof Malderus von
7. Antwerpen vorhanden; im Berliner Museum Prinz Thomas von Carignan — höchst vollendet und von trefflichem Ausdruck zweideutigen Stolzes — und die Infantin Isabella als
8. Clarissin; im Louvre u. a. das grosse Reiterbild des Ministers und Generals Moncada, vielleicht das schönste was in dieser Art von van Dyck vorhanden ist und welches an Grösse und Adel des Styles wie in allem Einzelnen der Behandlung auch
9. Velasquez erreicht und übertrifft; — in der Nationalgalerie

zu London das Bildniss des Kunstfreundes van der Geest
(fälschlich Gevartius genannt), von grösster Energie und
Charakterfülle; — im Madrider Museum das Reiterbild des 10.
Infanten Don Fernando; Anderes a. a. O.

Im Jahre 1632 ging van Dyck an den Hof Carls I. von
England, den er in der Folge nur auf kurze Zeit wieder ver-
liess. Wie hundert Jahre früher Holbein, so beschränkte
auch er sich in England auf die Portraitmalerei, und die
ersten Werke dieser Art gehören noch mit zu seinen vorzüg-
lichsten; später aber, als es galt, die Mittel zu einer sehr
vornehm gewordenen Lebensweise zu bestreiten, wurde er
flüchtiger, im Ausdruck allgemeiner und in der Färbung
kälter. Von den sehr zahlreichen Bildnissen der Mitglieder 11.
des königlichen Hauses ist dasjenige Carls I. im Louvre das
schönste: der König, mit sanft melancholischem Ausdruck
vorwärts blickend, im einfachen Jagdkleide, steht neben sei-
nem Pferde vor einem Gebüsch; bei ihm Stallmeister und
Page. Ebendaselbst die Bildnisse eines Herrn und einer
Dame, jedes mit einem Töchterchen, von sehr geistvoller und
eleganter Auffassung. U. a. m. — In Windsor: Carl I. zu 12.
Pferde, fast von vorn gesehen, in würdevoller Ruhe, neben
ihm sein Stallmeister; die Kinder Carls I. in zwei verschie-
denen Bildern, wovon das eine im Berliner Museum, das an- 13.
dere in der Dresdner Galerie wiederholt ist; Carl I. und seine 14.
Gemahlin mit 2 Prinzen, schon etwas kalt und decorations-
mässig. — Anderes in Devonshirehouse zu London; in Chis- 15.
wick (Villa des Herzogs von Devonshire); in der Bridgewater- 16.
Galerie zu London; in Blenheim (hier wiederum Carl I. zu 17.
Pferde, und Lord Stafford in ernstem Nachsinnen einem Se-
cretär dictirend); beim Herzog von Sutherland zu London 18.
(hier das berühmte, sehr sorgfältig ausgeführte Bild des Gra-
fen Arundel); beim Grafen de Grey in Londen; beim Grafen 19.
Cowper in Pansanger (ein grosses, höchst stattliches Familien- 20.
portrait); in Warwickcastle; in Castle Howard (das edel me- 21.
lancholische, meisterhafte Bildniss des Franz Snyders); in 22.
Chatsworth (u. a. Lady Riche, eines der schönsten weiblichen 23.
Portraits); in Althorp beim Grafen Spencer; in Woburn- 24.

25. Abbey (Herzog von Bedford) eine Reihe trefflichster Portraits;
26. — endlich in Wiltonhouse beim Grafen von Pembroke: hier
ist ausser dem grössten Familienportrait van Dyck's noch eine
ganze Sammlung echter und unechter Bildnisse vorhanden.
Schliesslich ist noch als ein vorzügliches Werk dieser Epoche (?)
27. das Reiterbild des Don Carlo Colonna, im gleichnamigen Palast zu Rom zu nennen. Dem feurig springenden Pferde quillt die Mähne über die Stirn; im Hintergrunde sieht man eine Schlacht; oben schwebt eine Göttin mit einer Säule, dem Symbol des Hauses Colonna. Es ist vielleicht das einzige Beispiel einer — allerdings sehr ungeschickten — allegorischen Ausschmückung, welche van Dyck's feiner realistischer Sinn sonst immer abzulehnen wusste.

Van Dyck zählt wenig Nachahmer seiner eigenthümlichen
Manier. Der vorzüglichste dürfte Cornelius de Vos sein,
28. von dem ein wohlgelungenes grosses Portraitbild, welches der
Art des Meisters nahe kommt, im Berliner Museum vorhan-
29. den ist. In der Galerie von Antwerpen das vortreffliche
Portrait des dermaligen Boten der Malergilde, Abraham Grapheus, in grossem Festschmuck von Ketten und Medaillen, und nicht minder bemerkenswerth die Familie Snoeck, die dem Abt zu St. Michael reiche Kirchengefässe und Paramente darbringt, u. a. Wie es sich mit der Echtheit der grossen
30. mythologischen Bilder verhält, welche im Madrider Museum
den Namen des Corn. de Vos tragen, wissen wir nicht. Das eine ist ein unendlich schwerfälliger und widerwärtiger Triumphzug des Bacchus, in der gemeinen Art eines Jordaens; das andere ein Kampf der Centauren und Lapithen. — Auch gehören hieher Thomas Willeborts und Nicolaus Wieling, die sich im Allgemeinen wenigstens durch eine gewisse Tüchtigkeit des Pinsels auszeichnen. Von beiden sieht man
31. verschiedene Gemälde in den Schlössern von Berlin und Pots-
32. dam, von ersten auch eins im Museum von Berlin.

§. 292. Die übrigen Schüler und Nachfolger von Rubens blieben mehr bei den äusseren Eigenthümlichkeiten dieses Meisters stehen, indem sie seine kühne Zeichnung, seine kraftvolle Darstellungsweise, die Lebhaftigkeit seiner Compo-

sitionen sich anzueignen bemüht waren; und indem sie zugleich durch die Richtung des Meisters auf die Nachahmung der derben Natur hingewiesen waren, so schützte sie dies, im Allgemeinen, vor manieristischer, d. h. lügenhafter Ausartung. Aber die Lebensfülle und Frische, der geistvolle scharfe Ausdruck, die innerliche Lust und Freude, welches Alles den Werken des Rubens ihren eigenthümlichen Werth giebt, vermochten sie nicht zu erreichen, und so ist die Mehrzahl ihrer Werke, wenn auch nicht abstossend, so doch nur wenig anziehend. In Brabant, vornehmlich in der Akademie und den Kirchen von Antwerpen, ist die grösste Anzahl ihrer oft kolossalen Gemälde vorhanden. Der bedeutendste unter diesen Künstlern ist Jacob Jordaens, ein Maler, der sich vornehmlich durch sichere Zeichnung und Tüchtigkeit der Behandlung auszeichnet. In mythologischen und andern auf ideale Auffassung angewiesenen Gegenständen wird er plump und gemein; auch in biblischen Geschichten, welche sich mehr dem täglichen Leben nähern, wirkt er mehr nur durch einen gewissen Farbenpomp; dagegen sind seine lebensgrossen Genrebilder oft von höchst komischer Wirkung durch das Zusammentreffen einer schwerfälligen Lustigkeit mit den breiten, üppigen Formen des Rubens. So z. B. das Familienconcert, worin das Sprichwort: „wie die Alten sungen, so zwitscherten die Jungen" äusserst handgreiflich dargestellt ist (u. a. in Berlin). Eine seiner beliebtesten Compositionen, der man in verschiedenen Galerien begegnet, ist die Darstellung des Bohnenfestes (Wien) oder andrer Trinkgesellschaften. Andre Schüler sind Abraham von Diepenbeck, welcher vielleicht am treusten auf die spätere Weise des Rubens einging; Peter van Mol, ein vorzüglicher Colorist; Theodor van Thulden, früher ganz Nachahmer des Rubens, später zarter aber auch manierirter; Erasmus Quellinus (dessen gleichnamiger Sohn einer der spätesten Repräsentanten dieses brabantischen Styles ist); Cornelius Schut, der in Köln und später in Spanien arbeitete, ein kalter Manierist u. s. w. Eben so gehören hieher mehrere der eigentlichen Schule ferner stehende Künstler: Gerhard Seghers,

Caspar de Crayer, Nicolaus Liemaekern, gen. Roose u. a. (Werke der beiden letztgenannten sind vornehmlich in Gent vorhanden). Obwohl an Talent mit Rubens nicht zu vergleichen, sind diese Künstler sehr achtungswerth durch ihr Bestreben, die Richtung ihres Vorbildes stylgemäss, hie und da in italienischem Sinne, umzugestalten. Besonders de Crayer verbindet oft einen sehr edeln, abgemessenen Naturalismus und einen schönen Ausdruck mit einer grossen künstlerischen Vollendung, wenn auch sein Colorit nie die Glanzfülle des Rubens erreicht. Hauptwerke ausser den Niederlanden: in der Münchner Pinakothek und in der Pfarrkirche und Malteserkirche zu Amberg. — Auch derjenige Künstler, welcher dem Rubens bei seinem Auftreten in Antwerpen als erbitterter Nebenbuhler entgegentrat, Abraham Jansens, zeigt ein Bestreben nach derselben derbsinnlichen Darstellungsweise; er hat jedoch vielleicht am Wenigsten von der Lust und Heiterkeit seines Feindes.

B. Holländische Schule.

§. 293. Bei den Holländern hatte sich ebenfalls um den Beginn des XVII. Jahrhunderts eine Opposition gegen das manieristische Wesen der Meister des vorigen Jahrhunderts gebildet. Hier war man zunächst bei dem durch das einfache Bedürfniss Hervorgerufenen, bei der Portraitdarstellung, stehen geblieben, welche, dem Inhaltslosen und Willkürlichen jener Meister gegenüber (und wie es auch bei diesen bereits nicht an einzelnen Beispielen gefehlt hatte), in der unbefangenen Naturnachbildung einen festen und sicheren Halt fand. Man befolgte hierin im Allgemeinen jene schlichte einfache Auffassungsweise, die besonders bei Holbein und dessen Nachfolgern bereits so schöne Früchte getragen hatte. Mit Liebe und Sorgfalt, ohne kleinliche Aengstlichkeit. aber auch ohne sonderlich poetische Auffassung, bestrebte man sich, die Gestalt des Vorbildes in seiner vollen Eigenthümlichkeit wiederzugeben. So spiegelt sich in den Bildern der holländischen Maler dieser Zeit aufs Vollkommenste der nationelle Charakter ihrer Landsleute, wie derselbe sich jetzt, im Besitz

bürgerlicher Freiheit und bürgerlicher Behaglichkeit, ausgebildet hatte; und wenn in diesen Bildern zuweilen eine gewisse zweideutige Selbstgenügsamkeit (die aber mehr auf Rechnung der Originale als ihrer Abbildungen zu schreiben sein dürfte) dem Beschauer ein ironisches Lächeln ablockt, so ist doch auch hierin soviel Wahrheit, in der malerischen Behandlung des Ganzen eine solche Vollendung, dass die Mehrzahl dieser Bilder unbedingt den trefflichsten Leistungen im Fache der Portraitmalerei zuzuzählen ist, wie sie auch zur Zierde der vorzüglichsten Gemäldegalerien dienen.

Zu diesen Künstlern gehören, als die bedeutendsten: Michael Mierevelt (1567—1641), ansprechend durch einfache, wahre Auffassung und fleissige Ausführung und sein Schüler Paul Moreelze, dessen Bilder von grösster Klarheit und Vollendung sind; — Johann van Ravestyn; — Franz Hals (1584—1666), letzterer zwar aus Mecheln gebürtig, aber durch die Orte seiner künstlerischen Wirksamkeit, in der er es zu hoher Vollendung brachte, wesentlich als ein Holländer zu betrachten. Seine Portraits sind insgemein höchst lebendig und geistreich aufgefasst, aber nicht sowohl durch gleichmässige Vollendung, als durch kecke einzelne Züge ausgezeichnet. Treffliches vor Allem in Harlem, wo er lebte und 1.
starb (Rathhaus, Oude Mans Huys — grosse Schützenversammlungen und Gruppen von Vorstehern öffentlicher Anstalten, sogenannte Regentenstücke, die neben jenen zu dieser Zeit eine Hauptrolle in der holländischen Kunst spielen) und Amsterdam (desgl.), ferner in München (Familien-Portraits), Berlin und Buckinghampalace (Einzelportraits). — Theodor de Keyser, dem ebengenannten der Zeit nach zunächst stehend. Die seltnen Bilder dieses Künstlers zeigen eine ungemein ergötzliche Naivetät in der Darstellung bürgerlich philiströser Lebensverhältnisse, zugleich aber auch eine höchst ausgezeichnete, kräftige, naturlebendige Ausführung. Das 2.
Bild eines Kaufmannes mit seiner zahlreichen Familie, im Berliner Museum befindlich, ist meisterhaft in dem Ausdrucke behaglicher und höchst langweiliger Zufriedenheit; ebenso ein andres Portraitbild, aus zwei Figuren bestehend, in der Galerie 3.

4. von München. Zwei Flügelbilder mit ganzen Figuren, hier
Vater und Sohn, dort Mutter und Töchterchen, von schöner
Ausführung und Erhaltung, im Besitz des Herrn Suermond
5. in Aachen. Ein grosses „Schützenstück" (1633 bez.) im neuen
Rathhaus zu Amsterdam, Mehreres im Haag etc.) — Cornelius Janson van Keulen (st. 1656); seine Bilder zeigen
ein feines Naturgefühl, sind aber in der Carnation etwas blass,
6. obwohl zart. Zu Lutonhouse in England das Portrait des
Staatspensionärs de Witt und seiner Gemahlin.

Etwas jünger als die genannten ist der berühmteste der
holländischen Portraitmaler: Bartholomäus van der Helst
(1613—1670). Er neigt sich in der Behandlungsweise zu der
Manier des van Dyck und ist diesem Künstler besonders im
Colorit nahe verwandt, aber auch er zeigt in der Auffassung
ganz das naive Element seiner Vorgänger und ist an Wahrheit und Gewissenhaftigkeit der Durchbildung einer der aller-
7. ersten niederländischen Meister. Sein vorzüglichstes Gemälde
befindet sich im Museum von Amsterdam. Es stellt das Gastmahl dar, welches die Amsterdamer Bürgergarde ihrem Anführer Wits zur Feier des Münster'schen Friedens veranstaltete*). Der Länge nach übersieht man auf diesem kolossalen
Bilde die prunkvolle Tafel mit ihren fröhlichen Gästen. Der
Hauptmann in schwarzer Kleidung sitzt ruhig in der Mitte,
zum Beschauer gewandt, ein Bein über das andre geworfen,
und in seinem Arme die blauseidne Fahne mit dem Wappen
der Stadt. Rund umher die derben Waffengefährten in köstlichen Gruppen, mit einander scherzend und schmausend, trinkend und sich die Hände drückend nach Herzenslust. Die
mannigfachsten Individualitäten, derb, fröhlich und tüchtig,
alle wie die Spiegelbilder der Natur, der grösste Reichthum
an Stoffen, an blinkendem Waffen- und Trinkgeräth, die gediegene, breite und freie Behandlung geben diesem Gemälde
8. einen in seiner Art einzigen Werth. — Ein zweites Gemälde
von ähnlicher Vollendung wie das ebengenannte, aber von
ungleich kleinerer Dimension, befindet sich im Museum zu

*) v. Quast, im Museum, 1834, No. 44. S. 363.

Paris, wo es les quatre bourg-mestres benannt wird. Es sind drei Mitglieder der grossen Schützengesellschaft von Amsterdam, welche die Preise für die Sieger im Bogenschiessen in den Händen halten; eine vierte Figur stellt vermuthlich den Maler selbst dar; im Hintergrunde drei junge Schützen. An naiver Wirklichkeit, an Behaglichkeit des Eindrucks, an vollkommener Meisterschaft der Ausführung möchte dieses Werk in der niederländischen Kunst wenige seines gleichen haben.
Eine Wiederholung in lebensgrossen Figuren findet sich im 7.
Museum von Amsterdam. Mehrere ähnliche Werke ebendaselbst (sowie im neuen Rathhaus und im Werkhuys), ferner zu Harlem und besonders zu St. Petersburg (Eremitage). — Einzelne Portraitbilder von van der Helst, wie auch von den vorerwähnten Künstlern, sind in verschiedenen Gemäldegalerien verstreut.

§. 294. Im zweiten Viertel des XVII. Jahrhunderts trat unter den Holländern ein Künstler auf, der hier eine eigenthümliche historische Malerei schuf, welche alsbald den Gegensatz gegen die Schule des Rubens in Brabant bildete. Dies war Rembrandt van Ryn, geboren den 10. Juni 1608 zu Leyden (in einer Malzmühle, die zur Hälfte seinem Vater Hermann Gerrits-Zoon van Ryn gehörte), gestorben Anfang October 1669 *). Rembrandt schloss sich in seinem künstlerischen Entwickelungsgange zunächst an die Weise der eben genannten Meister an; auch er war zunächst bemüht, in dem Geschlechte der Menschen, welches ihn umgab, seine Vorbilder zu finden und an ihre Erscheinung den Maassstab seines künstlerischen Talentes anzulegen. Aber was bei jenen in gewissem Maasse unbewusst und unbefangen geschehen war, das führte er zugleich mit bestimmter, ausschliesslicher

*) Die eigentliche Wahrheit über Rembrandt's Leben, Schicksale und Persönlichkeit ist erst neuerdings durch Immerzeel, Leben der niederl. Künstler (Th. III, S. 11) und durch Dr. P. Scheltema (Redevorringe over hat leven an de verdienst van R. v. R. Amsterdam 1853), ferner durch Ed. Koloff (Raumer's hist. Taschenbuch 1854) und Dr. E. Guhl's „Künstlerbriefe" (Th. II., 215 ff.) festgestellt worden. Vergl. Rembrandt's Album (Photographien) mit Text v. Fr. Eggers, Berlin, G. Schauer.

Absicht durch. Er nahm eine feindliche Stellung an gegen das Studium idealer, gereinigter Formenschönheit, er ging mit Bewusstsein, oft sogar mit Vorliebe, auf die Nachbildung der gemeinen Natur aus, er bezeichnete*) ironisch die verrosteten Panzerstücke und das seltsame Geräth, welches sein Atelier füllte, als die Antiken, nach denen er arbeite**). Man hat diese Art und Weise oft als eine tadelnswerthe Willkühr gescholten, und es soll hier auch nicht all und jede Verirrung des Künstlers, in die er freilich im Einzelnen verfallen ist, vertheidigt werden; aber es hatte ein solches Verfahren wohl seinen tieferen Grund. Wie fast allen Künstlern seiner Zeit, war es ihm allerdings nicht um die Darstellung jener erhabenen Ruhe zu thun, welche das Anschaun vollendeter Schönheit gewährt; er wollte nur die innere Stimmung seines Gemüthes, das dunkle Gefühl träumerischer Kraft, verhaltener Leidenschaft, eines, wenn man will, plebejischen Trotzes zur Erscheinung bringen, und er hat hierin in der That das Ausserordentliche geleistet. Er giebt keine scharf bezeichneten Formen, sondern nur die Andeutung derselben durch einen kecken, gewaltsamen Pinsel; hastig einfallende Lichter heben nur die Hauptpunkte grell hervor, aber sie dringen zugleich mit wundersamen Reflexen durch das umgebende Dunkel, welches dadurch erwärmt und belebt wird. Es hat diese Art der Darstellung etwas Phantasmagorisches, was an jene, am Schlusse des Mittelalters so überwiegende Richtung der nordischen Kunst auf das Wunderbare und Seltsame erinnert; es treten uns hiedurch seine Gestalten wie fremde, mährchenhafte Wesen entgegen, aber sie und ihre Umgebung verfehlen nie, uns in diejenige, meist düster poetische Stimmung

*) Wenn nämlich die betreffende Aeusserung authentisch ist! Man weiss jetzt, dass er selbst Abgüsse von Antiken besessen hat. v. Bl.

**) Seine Vorliebe für modern orientalische Trachten, Turbane u. dgl. hängt wohl damit zusammen, dass die Curiosität — in gewissem Sinne die Romantik — seiner seefahrenden Nation sich ganz besonders an den Orient geknüpft hatte. Uebrigens findet sich Aehnliches auch bei einzelnen Italienern, namentlich bei Guercino. — Auch ist es nicht ohne Bedeutung, dass der damalige Protestantismus die alttestamentlichen Darstellungen, bei welchen diese Tracht passlich schien, den neutestamentlichen überhaupt vorzog.

zu versetzen, welche der Künstler beabsichtigt hatte. Seine Bilder haben ein musikalisches Element, und trotz dem, dass sie von den Gestalten der gemeinen Natur ausgehen, ergreifen sie unser Inneres doch tiefer, als es die blosse, wenn auch vollendetere Nachbildung der Natur möglich gemacht haben würde. — Rembrandt bildet also in mannigfacher Beziehung das Widerspiel von Rubens. Hatten die Malereien des letzteren, bei allem derbsinnlichen Wesen, immerhin einen gewissen vornehmen Charakter, als für die prunkvolle Ausschmückung des neubegründeten katholischen Gottesdienstes oder fürstlicher Paläste bestimmt, so erscheint jener als ein trotziger, düstrer Republikaner; stellt Rubens bewegte Handlungen in durchgeführter dramatischer Entwicklung dar, so tritt uns bei Rembrandt zumeist die Stille einer im Verborgenen gährenden Leidenschaft entgegen; ist Rubens bemüht, das Leben objectiv, bei vollkommner Entfaltung verschiedenartiger Charaktere vorzuführen, so ist bei Rembrandt stets das subjective Element, die Darstellung seiner eigenen Gemüthsstimmung, die Hauptsache.

In den früheren Leistungen Rembrandt's treten diese besonderen Eigenthümlichkeiten weniger hervor; er steht hier im nächsten Verhältniss zu den oben besprochenen Portraitmalern seines Landes und hat in ihrer Art einzelnes höchst Ausgezeichnetes hinterlassen. Vor Allem gehört hieher ein
grosses Portraitbild vom Jahre 1632, im Haager Museum be- 1.
findlich. Es stellt den berühmten Anatomen Nicolaus Tulp dar, welcher, in Gegenwart verschiedener Zuhörer, an einem männlichen Leichnam eine anatomische Section vornimmt und dieselbe demonstrirt; es ist in vollkommenster und gründlichster Ausführung, Modellirung und Portraitwahrheit gemalt und
noch ohne die kecken Effekte seiner späteren Bilder. — Von 2.
ähnlicher Trefflichkeit, hell, fleissig, doch schon etwas glühender in der Carnation ist ein Bild in der Privatsammlung König Georg IV. zu London: ein Schiffsbaumeister, mit dem Zeichnen eines Schiffes beschäftigt, von seiner Frau unterbrochen, welche ihm einen Brief bringt. — In andren Galerien kommen ebenfalls einzelne Portraits dieser schlichteren

Auffassungsweise vor. Auch in den Portraitarbeiten seiner
späteren Zeit zeigt Rembrandt nicht selten, neben manchen
Beispielen verwegener, heftiger Auffassung, ein glückliches
Bestreben, die Eigenthümlichkeiten seiner Vorbilder mit Ernst,
Treue und Sorgfalt wiederzugeben. Die holländischen Privat-
3. sammlungen, namentlich die des Hrn. van Loon und des Hrn.
4. van Sixt (eines Nachkommen des Bürgermeisters gleiches
Namens, der Rembrandt's Freund und vornehmster Gönner
war) zu Amsterdam, besitzen vorzügliche Werke der Art.
Ebenso findet man in den Galerien von England, besonders
5. in der des Lord Grosvenor und des Marquis von Stafford zu
6. London, in der von Dulwich College u. a. sehr werthvolle
7. Beispiele. In der Sammlung des Grafen Cowper zu Pan-
8. sanger befindet sich Rembrandt's einziges Reiterbild: der
Marschall Turenne. Die etwas hölzerne Bewegung des reich
geschmückten Schimmels lässt errathen, weshalb der Künstler
9. sonst die Darstellung der Pferde vermieden hat. — Mehrere
10. vorzügliche Portraits im Louvre, in der Dresdner Galerie
(hier dasjenige des Künstlers und seiner Gemahlin; sie sitzt
11. auf seinen Knien, während er fröhlich ein Champagnerglas
12. emporhebt), in der Münchner Pinakothek, in der Galerie von
13. Braunschweig (hier u. a. der Künstler mit seiner Familie),
endlich eine reiche und vorzügliche Auswahl in der Galerie
zu Cassel. Die hauptsächlichsten sind: der Poet Croll, mehr
in der frühern holländischen Art, vom Jahre 1633; der Rechenmeister Kopenol, am Tische sitzend, im Begriff eine Feder zu schneiden, ein Bild, welches vielleicht den Gipfelpunkt von Rembrandt's Entwickelung bezeichnet; der Bürgermeister Sixt (?), bez. 1639, schwarz mit weissem Kragen, den rechten Arm aufgestützt, von derselben schönen, ebenmässigen Behandlung wie das Bild des Rechenmeisters; Rembrandt's Gattin, im Profil, Hut und Kleid von rothem Sammt mit reichem Schmuck, obwohl aus späterer Zeit, doch noch höchst zart und rosig ausgeführt und von sehr schöner, fast feierlicher Wirkung; Nicolaus Bruyninck, im Lehnstuhl, lächelnd zum Bilde hinaussehend, aus der spätern Zeit und von grösstem Effekt; ein Geharnischter, auf einen Spiess gestützt,

bez. 1655, u. s. w.; ein alter bärtiger Mann mit Winkelmass und Feder, bez. 1656, sehr energisch und warm; ein Bürgerfähndrich, derb, spät und schon einseitig auf den Effekt berechnet. — Das berühmteste Gemälde dieser Art aus Rem- 14.
brandt's späterer Zeit ist seine sogenannte „Nachtwache“ im Museum von Amsterdam, ein Bild von kolossaler Dimension, welches eine kriegerische Gesellschaft vorstellt, die zum Scheibenschiessen hinauszieht, — ein lustiges Gedränge, alles durcheinander gehend, die Gewehre ladend, trommelnd u. s. w., in der Mitte der Führer des Zuges, ein grosser stattlicher Herr, schwarz von Kopf bis zu Fusse gekleidet. Licht und Schatten stehen schroff gegeneinander und geben durch ihren pikanten Contrast den geschlossenen Effekt einer nächtlichen Beleuchtung (daher der Name des Bildes), obgleich keine Fackel zu sehen ist. So tritt bereits in diesem Bilde, trotz der entschiedenen Absicht individueller Auffassung, jenes phantastische Element fremdartiger Beleuchtung und spielenden Helldunkels überwiegend hervor*).

§. 295. Natürlich zeigt sich Rembrandt's eigenthümliche Richtung am Vorzüglichsten, wo der darzustellende Gegenstand im Einklange mit seiner düster gewaltigen Stimmung stand Dahin gehören vornehmlich zwei Gemälde des Berliner 1.
Museums, von denen das eine geradezu als sein Meisterwerk zu betrachten sein dürfte. Dies stellt den tyrannischen Prinzen Adolph von Geldern dar, der um die Mitte des XV. Jahrhunderts lebte. Er hatte seinen Vater, den alten Herzog Arnold, bei nächtlicher Weile überfallen und in einen festen Thurm des Schlosses Baeren gefangen gesetzt, um ihn so zur Abdankung zu zwingen; „Arnold (so antwortete er dem Herzog von Burgund, der den Streit zwischen Vater und Sohn beilegen wollte) Arnold ist vier und vierzig Jahre Herzog gewesen, — es ist billig, dass ich nunmehr an die Reihe komme.“ Auf unsrem Bilde sehen wir den Kerker, aus dessen Fenster der greise Herzog hervorschaut, er ist vom Sohne zur Unterhandlung hervorgerufen; vor ihm steht Adolph in prächtig glitzernder Kleidung, die Schleppe seines Fürsten-

*) v. Quast, im Museum 1834. No. 43, S. 352.

mantels von zwei Mohrenknaben getragen. Er ballt die Faust zu dem Alten empor, mit Verderben-sprühenden Blicken stiert er vor sich hin; wild wie eine Pferdemähne umwogt das volle Absalonshaar sein Haupt. Man liest es mit Grauen in diesen entmenschten Zügen, dass er auch das letzte Mittel nicht scheuen wird, um zur Erfüllung seiner Wünsche zu gelangen. Das Bild ist von einer tragischen Grösse, wie sie nur etwa Shakespeare in seinem Richard III. zu erreichen vermochte, — von einer Gewalt in der Färbung und in den Würfen des Lichtes, die in ähnlicher Art schwerlich auf einem anderen
2. Bilde zu finden sein möchte*). — Das zweite Gemälde des Berliner Museums stellt den Moses dar, im Begriff, die Tafeln des Gesetzes zu zerschmettern; Zorn und Schmerz wühlen auf eine furchtbar ergreifende Weise in dem Antlitz des Gottgesandten. Das Bild ist überkühn (der Sage nach nicht mit dem Pinsel, sondern mit den Fingern) gemalt. — Ein drittes Bild derselben Sammlung, Jacob, der mit dem Engel ringt, ist schwächer und ohne die belebende Kraft der vorigen: der Gegenstand lag bereits ausserhalb der Sphäre des
3. Künstlers. — Aehnlich verhält es sich mit dem von den Philistern überfallenen Simson in der Casseler Galerie; der Vorgang ist zwar lebendig erzählt, aber völlig gemein aufgefasst und ohne rechte Entwickelung der Gestalten; auch ist der

*) Wir haben die obenstehende brillante Schilderung den Lesern nicht entziehen wollen, obwohl sie nach unserer Ueberzeugung auf einer irrigen Interpretation ruht. Dass wir nämlich, wie Koloff zuerst hervorgehoben, nicht den Franz Moor des XV. Jahrhunderts, sondern ganz einfach den lockengewaltigen Helden Simson vor uns haben, dem sein philistischer Schwiegervater den Eintritt wehrt (Buch der Richter 15, 1), beweist uns hinlänglich der Riegel, mit dem der angebliche Gefangene den Fensterladen von innen geöffnet hat. — Die früheren Auflagen haben hier noch folgende Anmerkung: „Bekanntlich ist der Arm des Prinzen ausserordentlich verzeichnet. Die beispiellose Ausbildung der Lichteffekte und die ganze phantastische Auffassungsweise sind bei Rembrandt wohl nicht blosse Inspirationssache, sondern ein bewusster Ersatz für seine Unfähigkeit im Zeichnen." Wir möchten die Sache doch etwas anders ansehen. Wie denn überhaupt die ganze oben ausgeführte Auffassung Rembrandt's ebenso subjectiv als geistreich ist. v. Bl.

Gesammteffekt des Lichtes und des Helldunkels keinesweges bedeutend und harmonisch. Auch der Segen Jakob's, ebenda, bez. 1656, hat etwas Nüchternes und ist im Verhältniss zu Rembrandt's Formenauffassung nicht sorgfältig und individuell genug, was sich bei dem grossen Maassstab sehr fühlbar macht.

Andere Bilder beruhen ganz in der Darstellung phantastischer Lichterscheinungen, die, wie sie über die handelnden Personen überraschend und betäubend hereinbrechen, so auch den Beschauer in jene Welt des Wunderbaren und Mährchenhaften mit Gewalt hineinziehen. Unter den Bildern der Art ist
besonders das Opfer des Abraham, in der Galerie der Eremitage 4.
zu Petersburg, das Gastmahl (nicht des Königs Ahasverus, 5.
wie es sonst hiess, sondern wiederum) des Simson, der den Philisterjünglingen sein Räthsel der „Speise von dem Fresser her" aufgiebt (Buch der Richter 14, 12), in Dresden, und die
Familie des Tobias mit dem Engel, im Pariser Museum, 6.
anzuführen. Auch ist vornehmlich in dieser Beziehung eine
Reihenfolge kleiner Bilder in der Münchner Galerie zu er- 7.
wähnen, welche Scenen aus dem Leben Christi darstellen; doch rufen hier wiederum die Gegenstände Anforderungen hervor, denen die Richtung des Künstlers nicht genügt. — Oder es ist minder ein solcher plötzlicher Effekt des Lichtes, als vielmehr das stille, geheimnissvolle Spielen des Helldunkels, welches dann eine eigenthümlich träumerische Stimmung
hervorruft, wie z. B. in ein Paar kleinen Bildchen des Ber- 8.
liner Museums, welche dürftig verfallene Bauernhütten mit seltsamem Gesindel (heiligen Personen nach der Absicht des Künstlers) darstellen. — Auch gehört zu den Bildern dieser
Art und Wirkung ein vorzüglich schönes Gemälde der Galerie 9.
Esterhazy zu Wien: zwei studirende Mönche, deren Umgebung durch das hinter einem Vorhange stehende Licht mit einem wundersamen Schimmer erfüllt wird. Von ähnlichem
Werth zwei Bildchen im Louvre, Gelehrte in tiefem Nach- 10.
denken in ihrem Studirzimmer darstellend; durch das Fenster dringt warmes Mittagslicht herein.

In einigen Gemälden hat es Rembrandt gewagt, Gegen-

stände der heiligen Geschichte in grösseren Dimensionen und
mit einer gewissen Entäusserung seines phantastischen Wesens
zu behandeln; natürlich tritt aber in diesen seine gemeine
Auffassung der Formen um so auffälliger hervor. Das wider-
11. wärtigste von den Bildern der Art befindet sich in der Galerie
Esterhazy zu Wien; es stellt, in lebensgrossen Figuren,
Christus vor Pilatus dar. Christus, nackt, ein höchst missge-
schaffener holländischer Act, die andren Figuren wiederum
mit einer gewissen Reminiscenz an das Phantastische, die
aber hier, im Gegensatz gegen diese gemeine Natur, nur un-
12. erfreulich wirkt. — Ebenso ist auch ein grosses Bild der
heiligen Familie in der Münchner Pinakothek wenig anzie-
13. hend. — Eine andere heil. Familie im Louvre ist wenigstens
als Genrebild von schönster abendlicher (?) Stimmung bedeutend.
Ein Gastmahl in Emmaus, ebenda, erreicht jedoch in den
Charakteren wirklich einen gewissen Adel, soweit dies bei
14. Rembrandt möglich ist. Ebenda der barmherzige Samariter,
mit der Wirthin des Verwundeten sprechend; ein gemässigtes,
durch Kraft und Wahrheit ansprechendes Bild. Ein kleines
15. aber vorzügliches Bild, Jesus, der die Kinder zu sich kommen
lässt, ist kürzlich aus der Gräflich Schönborn'schen Sammlung
in Wien in die Nationalgalerie zu London übergegangen. —
16. Eine Ehebrecherin vor Christo und eine Kreuzabnahme,
letztere grau in grau, in der Nationalgalerie zu London, zei-
gen bei gemeinen Formen viele Lebenswärme, Beseelung und
selbst Innigkeit des Ausdruckes; ebenso eine Heimsuchung,
17. bez. 1640, in der Grosvenor-Galerie.

Auch der antiken Mythe ist Rembrandt in einigen Fäl-
len nachgegangen. Diese passt zwar, in ihren Anforderun-
gen auf classische Reinheit, auch nicht sonderlich für sein
düster eigenwilliges Wesen, doch hat er sie zuweilen wie-
derum auf eigenthümliche Weise in das Mährchen seiner
18. Heimath zu übersetzen vermocht. Dahin rechne ich beson-
ders ein fabelhaftes Bild der Galerie Lichtenstein zu Wien,
welches die Diana vorstellt und irgend einen Jäger (Endy-
mion?), dem sie erscheint; die Doggen des Jägers heulen
angstvoll, während die kleinen Hunde der Göttin stolz da-

stehen*). Diana und der Jäger haben etwas bauernhaft Tölpisches, und doch kann man sich dem abenteuerlichen Mährchenreize des Ganzen nicht verschliessen. — Der seltsame 19.
Ganymedes-Raub in der Dresdner Galerie ist ebenfalls unter den Bildern dieser Art anzuführen, möchte übrigens des hochkomischen Effektes wegen — der dicke kleine Junge wird vor Zorn und Angst heulend und zappelnd durch die Lüfte getragen — wohl als direkte Satyre auf die mythologischen Bilder der Zeitgenossen aufzufassen sein**).

Endlich sind auch von Rembrandt einige landschaftliche Gemälde vorhanden. Die Münchner Galerie besitzt ein klei- 20.
nes Bild der Art, eine Herbstlandschaft, Hütten unter Bäumen, durch welche das Licht der Abendsonne in warmer Gluth hervorbricht. Anderes dieser Art in den Galerien von 21.
Braunschweig und Cassel. — Eine gewaltig wirkende Land- 22.
schaft mit einem Hügel und spärlichen Bäumen im Vordergrunde, hinten eine Ebene mit leuchtendem Horizont, bei Hrn. Rogers in London. Eine weite Sommerlandschaft mit 23.
fliegenden Wolkenschatten, im Mittelgrund Erntefelder, im Vordergrund Boas und sein Oberknecht, vor dem eine sehr liebenswürdige Ruth kniet, im Besitz des Herrn Suermond in Aachen. — Rembrandt hat eine sehr bedeutende Anzahl von 24.
Original-Radirungen hinterlassen, welche zum grösseren Theil den malerischen Effekten seiner Bilder nahe kommen und den Stempel derselben eigenthümlichen Richtung tragen.

§. 296. Rembrandt erscheint in seiner Richtung durchaus subjectiv; die frappanten Effekte seiner Bilder stehen

---

*) Nach Eggers, der das sehr schlecht placirte Bild in der Nähe sehen durfte, betragen sich die Hunde beiderseits nach gewöhnlicher Hundenatur, die des Jägers nagen an Knochen und fletschen den Fremdlingen die Zähne. Der Göttin fehlt der bezeichnende Halbmond, und so könnte man zweifeln, ob Diana (Endymion ohnehin nicht!) oder nicht vielmehr Venus (mit Adonis, oder Aeneas nach Aeneïs, Ges. I.) gemeint sei. Die Schwäne im Gewölk sprechen entschieden für letztern, wenn man sie nicht etwa bloss für phantastische Zuthat halten will. v. Bl.

**) Wir zweifeln! Warum muss das Bild auch eben „Ganymed“ heissen! v. Bl.

stets im Einklange mit seiner inneren Gemüthsstimmung. Dies war jedoch ein Element, welches sich nicht, wie etwa die derbe Naturnachahmung des Rubens, durch Lehre und Unterweisung weiter mittheilen liess. Die Mehrzahl seiner Schüler und Nachahmer borgte ihm nur diese äussere Manier ab, ohne den Körper zu besitzen, für den ein solches Gewand bestimmt war. Ihre Bilder sind demnach häufig affektirt und unerspriesslich, und nur wo sie sich wieder auf die unbefangene Nachahmung der Natur hingewiesen sahen, vermochten sie Vorzügliches zu leisten. Das Museum von Berlin besitzt deren eine namhafte Anzahl.

Zu den bedeutendsten Schülern Rembrandt's gehört Gerbrand van den Eeckhout; er ist derjenige, auf den vornehmlich noch ein Theil von dem Geiste des Meisters übergegangen zu sein scheint, mit dessen Werken auch die
1. seinigen oft verwechselt werden. Sein Gemälde: Christus unter den Lehrern im Tempel, in der Münchner Galerie, ist eine tüchtige Arbeit und kömmt der Weise des Meisters ziem-
2. lich nahe; auch seine Darstellung Christi im Tempel, im Museum von Berlin, zeichnet sich durch ein gutes Helldunkel und einzelne lebenvolle Köpfe aus. Gegenwärtig sind ihm mehrere Gemälde zugeschrieben, welche früher den Namen
3. Rembrandt's trugen: im Berliner Museum die Auferweckung der Tochter des Jairus, eine schöne, still gemüthvolle Scene;
4. in der Galerie von Pommersfelden: die Hexe von Endor, welche den Geist Samuels erscheinen lässt, ein Bild von höchst
5. energischer Lichtwirkung, u. A. m.; in der Galerie Doria zu Rom: die auch Tizian benannte Opferung Isaaks, worin die erste Bewegung, der erste Lebensschrei des Knaben beim
6. Erscheinen des Engels vortrefflich ausgedrückt ist. Im Louvre eine Darstellung Samuels vor dem Hohenpriester Eli, von wahrhaft Rembrandt'scher Gluth und Tiefe des Helldunkels.
7. Gute Genrebilder beim Herzog von Sutherland in London
8. (spielende Soldaten, in der Art des Terburg) und in Lutonhouse (das lustige Leben in einer Wachtstube); u. s. w. — Govart Flinck, ein andrer Schüler, ist nüchterner; er bestrebt sich die frappanten Effekte des Meisters zu mildern,

und mehr die Darstellung der Form zu geben, ohne dabei
jedoch überall zur Einfalt unbefangener Naturnachahmung
zurückkehren zu können. Ein gutes Bild von ihm, im Mu- 9.
seum von Amsterdam, stellt die Bürgergarde der Stadt, zum
Gedächtniss des Westphälischen Friedens gemalt, dar. —
Ferdinand Bol ist in einzelnen Portraitdarstellungen vor-
züglich und hierin wiederum jenen älteren Portraitmalern
Hollands anzureihen, obwohl auch er dabei zugleich auf geist-
reiche Lichtwirkung ausgeht. Unter seinen im Berliner Mu- 10.
seum befindlichen Bildern ist namentlich ein sehr treffliches
Portrait vorhanden. Mehreres Bedeutende im Louvre und 11.
in Dresden. — Ebenso ist Nicolaus Maas (dessen Bilder
sehr selten sind) ein trefflicher Portraitmaler; auch in Dar-
stellungen des Genre ist dieser Künstler durch Gemüthlich-
keit und warm-goldenes Helldunkel ausgezeichnet. (Ein treff- 12.
liches Bild der Art u. a. in der ständischen Galerie zu Prag.)
— G. Horst ist ein verwunderlicher, im Einzelnen ziemlich
dürftiger Manierist im Rembrandt'schen Style. — Auch Joris
van Vliet zeigt sich als ein höchst abenteuerlicher Phantast,
wie z. B. in einer übrigens keck gemalten Entführung der 13.
Proserpina im Berliner Museum; hier hängen sich die hol-
ländischen Zofen der Prinzessin, mit allem Gewicht ihrer
schweren Körper, an den Mantel derselben, werden aber aufs
Spasshafteste nachgeschleift. — Samuel von Hogstrae-
ten ist minder ausgezeichnet als Maler und mehr bekannt
durch sein theoretisches Werk über die Kunst. Einige Ge- 14.
mälde von ihm in der k. k. Galerie zu Wien. — Der aus-
gezeichnetste und eigenthümlichste Schüler Rembrandt's ist
Gerhard Dow. Von ihm wird, da er die Weise der Schule
verliess, erst später, unter den Genremalern, die Rede sein. —
Andre tüchtige Nachfolger Rembrandt's sind Jan Victor
und D. V. Sandvoort. Von beiden Bilder im Louvre. 15.
Ferner Aart de Gelder, Roeland Rogman, Jurian
Ovens.

Unter die übrigen Künstler, welche ausser den eigent-
lichen Schülern in die Richtung des Rembrandt hineinge-
zogen wurden, gehört zunächst J. Lievensz, auch dieser

in historischen Darstellungen ein wenig glücklicher Nachahmer jener Manier; doch in Portraitbildern, ebenso auch in Landschaften, wiederum sehr ausgezeichnet und dem Rembrandt nahe. — Sodann, als einer der interessantesten, Salomon Koning. Ohne Rembrandt's innerliche Macht erreicht dieser Künstler doch durch fleissige Durchbildung der Charaktere und durch meisterhaftes Helldunkel sehr
16. grosse Wirkungen. — Von ihm ist im Berliner Museum eine Berufung Matthäi zum Apostelamt, ein Bild mit sehr geistreichen Köpfen und in der allgemeinen Stimmung den besseren Arbeiten Eeckhout's vergleichbar, vorhanden. Ebendaselbst das Portrait eines Rabbiners, ein lebendiger Kopf von heftigem, sprechendem Ausdrucke; Wiederholungen a. m. O.

C. Nachfolge der italienischen Kunst etc.

§. 297. Neben den bisher betrachteten eigenthümlichen Schulen der Historienmalerei in Brabant und Holland sind endlich, wie bereits bemerkt, noch verschiedene niederländische und deutsche Künstler anzuführen, welche mehr an der Richtung der italienischen Malerei festhielten. Doch befolgten diese nicht mehr jene äusserlich ideale Nachahmung der älteren Meister, sondern sie gingen gleichmässig auf die neuen Modificationen der italienischen Kunst, vornehmlich auf die Richtung der dortigen Naturalisten ein, deren gewaltsames, leidenschaftliches und effektvolles Wesen zugleich den neuen Bestrebungen der Heimath entsprechend war. Die Blüthezeit dieser Künstler, die sich im Ganzen zwar weniger durch den Aufschwung einer höheren Poesie, als durch Tüchtigkeit und ernstliches Studium auszeichnen, fällt in die Mitte des XVII. Jahrhunderts.

Der bedeutendste unter diesen ist Gerhard Honthorst (1592—1662), ein Holländer, Schüler des früher genannten Abraham Bloemaert, nachmals des Michelangelo da Caravaggio, und der Richtung des letzteren im Allgemeinen verwandt. Honthorst liebt es, seine Gestalten durch ein scharfes, grell einfallendes, Kerzen-artiges Licht zu be-

leuchten und auf solche Weise (jedoch ohne Rembrandt's magisches Helldundel) eine überraschende Wirkung hervorzubringen. Wegen solcher nächtlichen Effekte führt er bei den Italienern den Namen des Gherardo dalle notti.
Eins seiner vorzüglichsten Bilder der Art, die Befreiung 1.
Petri durch den Engel darstellend, befindet sich im Museum von Berlin. Der Engel hat hier so eben die Thür des Gefängnisses geöffnet und streckt in schöner Hast die Rechte gegen den Apostel aus; dieser, ein etwas schwächlicher Greis, ist von dem blendenden Glanze der himmlischen Erscheinung betäubt und schirmt mit der Hand seine blöden Augen; man sieht das Licht übergewaltig hereinbrechen, der himmlische Jüngling ist wie eine Personification desselben. Andre Werke
von ihm sind in den Gemäldegalerien sehr häufig. (Gute 2.
Bilder vornehmlich zu München.) — Gerhard Honthorst lieferte verschiedene Arbeiten für den brandenburgischen Hof. Sein Bruder Wilhelm Honthorst arbeitete längere Zeit
in Berlin. Die Gemäldesammlung des k. Schlosses daselbst 3.
besitzt von ihm eine Reihe fürstlicher Portraits und einige historische Bilder, in denen sich die Manier des Bruders, nur minder geistreich, nachgeahmt zeigt.

Des G. Honthorst Schüler war Joachim von San-
drart aus Frankfurt (1606—1688). Das Berliner Museum 4.
besitzt von ihm eine Darstellung vom Tode des Seneca, ein tüchtiges schulgerechtes Bild, ebenfalls mit wohlgelungenem
Lichteffekt. Eins seiner Hauptbilder ist die Darstellung des 5.
grossen Friedensmahles, welches zu Nürnberg, nach Beendigung des dreissigjährigen Krieges, im Jahre 1650 gehalten würde; es ist in der Composition wohl etwas gezwungen, die Köpfe der einzelnen Personen jedoch wiederum tüchtig, in venetianischer Weise, gemalt (gegenwärtig in der Sammlung des Landauer Brüderhauses). In der Barfüsserkirche 6.
zu Augsburg der Traum des Jacob, ebenfalls eine seiner besten Arbeiten. Sandrart ist ausser seinen künstlerischen Leistungen auch durch theoretische Arbeiten bekannt, unter denen seine „teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild-, und Mahlerei-Künste“ (1675—79) für die Geschichte seiner Zeit-

genossen wichtig ist. — Matthäus Merian der jüngere war ein talentvoller und zu seiner Zeit sehr geschätzter Schüler Sandrart's.

Eine mit Sandrart verwandte Richtung zeigt ein Nieder-
7. länder der Zeit, Justus Sustermans. Von ihm sind zwei Bilder im Berliner Museum vorhanden, eine Grablegung und der Tod des Sokrates, in denen sich ein tüchtig gebildeter Künstler ausspricht, welcher zwischen der Weise der Naturalisten und Eklektiker in der Mitte steht und nur durch eine monotone Farbengebung minder anziehend ist. Sustermans
8. lebte später meist in Florenz, wo die Galerien der Uffizien
9. und des Palastes Pitti sehr vorzügliche, weich gemalte Bildnisse von seiner Hand besitzen.

Ein andrer vorzüglicher Künstler dieser Zeit war Carl Screta von Prag (1604—74). Seine Vaterstadt, und hier
10. namentlich die ständische Galerie, besitzt einen grossen Reichthum an Werken seiner Hand, in denen er zum Theil als ein recht tüchtiger und freier Naturalist, nach der Weise der Italiener, erscheint; in dieser Beziehung ist vornehmlich eine Reihe von Gemälden, welche Begebenheiten aus dem Leben des heil Wenzel enthalten, in der ebengenannten Galerie, anzuführen. In andren zeigt sich theils dieser Naturalismus in roherer Weise, theils ein absichtlicheres Eingehen auf die Manieren der Eklektiker. Auch in Portraitbildern hat er Treffliches geleistet, wie unter den Gemälden der Galerie in dieser Beziehung, z. B. das reiche Atelier eines Steinschneiders und Glasschneiders hervorzuheben ist. — Hier ist ferner
11. Matthias Zymbrecht (geb. zu München, gest. 1680 zu Prag), mit einer „Steinigung Stephani“ in der gleichnamigen Kirche zu Prag und zwei Bildern in der Nationalgalerie daselbst, — der Schlesier Joh. Georg Heintsch (st. 1713 zu Prag), mit mehreren Bildern in Prager Sammlungen und Kirchen, — endlich Wenzel Lorenz Reiner (geb. 1686 ebendas.), mit seinem „Gigantensturz“ im Palast Czernin, zu nennen*). — Beträchtlich später blühte Johann Kupetzky

---

*) Vergl. Waagen im D. Kunstbl. 1850, S. 413.

aus Ungarn (1666—1740), der sich in ähnlicher Weise durch
Tüchtigkeit, eine etwas bäurische Kraft und zugleich durch
ein volles Colorit auszeichnete. Im Berliner Museum befindet 12.
sich von ihm ein treffliches Bild des heiligen Franciscus,
welches diese Vorzüge in sich vereinigt. Gute Portraits von
seiner Hand sind nicht selten. — Ein anderer Naturalist in
eigenthümlichstem Sinne ist Balthasar Denner (1685
bis 1749). Er wusste die Köpfe alter Männer und Frauen
mit einer unübertrefflichen Naturwahrheit und mit einer fast
microscopischen Genauigkeit auszuführen. Diese Bilder (die
in den Galerien nicht selten gefunden werden) erscheinen
wie unmittelbare Spiegel des Lebens, aber es fehlt ihnen
dafür alle tiefere Poesie, welche das körperliche Leben als
den Ausdruck des geistigen darstellt. (Ein schöner alter Grau- 13.
bart in Berlin lebendiger als sonst, einige in Dresden da- 14.
gegen äusserst gläsern.) — Andere deutsche Maler dieser Zeit
folgten mehr einer unerfreulichen Nachahmung der durch die
italienischen Eklektiker und die späteren Venetianer aufge-
stellten Muster, oder vielmehr jener manierirten Ausartung
der italienischen Kunst, welche durch den Pietro Berettini da
Cortona eingeleitet war. Es möge genügen, hier die Namen
Joseph Werner (erster Direktor der Akademie von Ber-
lin), Peter Brandel, Baron Peter von Strudel u. dgl. m.
anzuführen. — Ein glücklicherer Eklekticismus findet sich bei
Chr. W. E. Dietrich (1712–1774), welcher die Manieren
verschiedener älterer Meister, vornehmlich und am längsten
die des Rembrandt nachahmte und im Einzelnen Treffliches
in dieser Weise leistete. — Joh. Heinr. Tischbein d. ä.
(1722—1789), in der Schule des Ch. Vanloo zu Paris gebil-
det, gehört dagegen den bessern Nachfolgern der französischen
Schule jener Zeit an. Eines seiner Hauptwerke ist die grosse
Composition der Hermannsschlacht im fürstlichen Schlosse zu 15.
Pyrmont. — Ebenso Chr. Bernhard Rode (1725–1797),
Schüler von Pesne und Chr. Vanloo; seine zahlreichen in
Berlin vorhandenen Arbeiten lassen einen Künstler von leb-
hafter Phantasie erkennen, der aber von mannigfach manie-
rirtem und conventionellem Wesen nicht frei ist. Der sehr

ehrenwerthen deutschen Bestrebungen in andern Fächern der Kunst, welche noch im XVIII. Jahrhundert einen Rugendas und Ridinger aufzuweisen hatten, werden wir unten gedenken.

Endlich sind hier noch einige Niederländer anzuführen, welche um den Schluss des XVII. Jahrhunderts die historische Malerei wiederum in einer gewissen idealeren Weise zu behandeln suchten, indem sie sich hierin zunächst an die Weise des Franzosen Nicolas Poussin anschlossen. (Vgl. unten cap. 5). Zu diesen gehört Gerard Lairesse (1640 bis 1711), ein Nachahmer des Poussin und der Antike; seine frühern Bilder sind meist sehr fleissig und von warmem Ton, die spätern weniger. Die Composition hat oft etwas theatralisch Frostiges, lässt aber immerhin einen beachtenswerthen Versuch des Widerstandes gegen den einreissenden Manierismus erkennen. Aehnlich Eglon van der Neer, Ary de Vois und Adrian van der Werff (1659 – 1722), sowie der Sohn des letzteren, Peter van der Werff, welche zum Theil indess (namentlich auch in Bezug auf die kleinen Dimensionen ihrer Gemälde), den Malern des Genrefaches zuzuzählen sind. Die Bilder des Adrian van der Werff sind oder waren in den Galerien sehr gesucht; aber sie bezeichnen, bei verschiedenen technischen Vorzügen, bereits wiederum eine entschiedene Ausartung der Kunst. Sie zeigen den höchsten Gipfelpunkt, bis zu welchem sauberste Ausführung und elfenbeinerne Gelecktheit bei allgemein richtiger Zeichnung, gänzlicher Mangel an Ausdruck und allem geistigen Element bei einer prüden und affektirt vornehmen Composition idealer Gegenstände (und gelegentlich einer kaltberechneten Lüsternheit) zu treiben ist.

Viertes Capitel.

Spanische Schulen.

§. 298. Ein entvölkertes, gänzlich heruntergekommenes Land nimmt während des XVII. Jahrhunderts in dramatischer Dichtung und bildender Kunst eine der allerersten Stellen ein und hält sich dabei fortwährend für die erste Nation der Welt. Während das Staatswesen seinem Untergang entgegen geht, während man sich in einen Länderverlust nach dem andern fügen muss, blüht noch ein gesellschaftliches Dasein voll Ernst und Würde; die Gefühle der Ehre und der Rechtgläubigkeit halten ein Volk zusammen, welches in den letzten Zügen zu liegen scheint. Stärker als die Zerrüttung waren noch immer die innern Antriebe, welche seit der Gründung dieser Nation, in ihren siebenhundertjährigen Kämpfen mit den Saracenen, ihr kräftigster Anhalt geworden waren.

Die Zeit Philipps II. hatte sie von Neuem mächtig aufgefrischt. Vielleicht die populärste Seite dieses despotischen Fürsten war seine erbarmungslose Orthodoxie, sein Antheil an der Gegenreformation; gewiss hatte er die übergrosse Mehrheit der Nation für sich, indem er die Ketzer dem orthodoxen Glauben, die Feinde des spanischen Namens seiner Herrschaft zu unterwerfen suchte. Wie vieles nun von dieser Richtung — die man wohl zu einseitig als rein subjektiven Despotismus des Fürsten auffasst — einen positiven, volksthümlichen Grund hatte, darüber giebt die spanische Kunst werthvolle Aufschlüsse.

Schon die äussere Stellung derselben, ja ihre materielle Möglichkeit bei all der Verarmung und Verödung, hängt völlig von der Herrschaft dieser Tendenzen ab. Vielleicht ist die Gründung von Klöstern, die Dotation von Kirchen selbst im XIII. Jahrhundert nicht mehr an der Tagesord-

nung gewesen wie seit Philipp II. in Spanien, wo allmälig der wichtigste Grundbesitz in geistliche Hände überging. Neben der unglaublich ausgedehnten Beschäftigung, welche somit die Kirche damals durch das ganze weite Land hindurch der Malerei gewähren konnte, kommt selbst die grosse Kunstliebhaberei des Madrider Hofes und das Mäcenat der letzten habsburgischen Könige nur in zweiter Linie in Betracht, wesshalb auch die profan-historische, mythologische, etc. Malerei neben der kirchlichen quantitativ sehr zurücktritt. — Wichtiger aber ist der innere Einklang der spanischen Devotion und der spanischen Kunst. Nirgends tritt die religiöse Inbrunst mit grösserer Leidenschaft auf; man findet den frommen Ausdruck auf allen Stufen von der süssesten Innigkeit bis zum trübsten Fanatismus und zur unreinen Gewaltsamkeit repräsentirt. Schon bei Morales, Vicente Macip und ihren Zeitgenossen zeigt sich diese schwärmerisch-phantastische Sinnesweise, nur härter und schroffer, wogegen bei den Spaniern des XVII. Jahrhunderts ein naturalistisch schönes und reiches Sinnenleben zu Grunde liegt, welches den Beschauer selbst mit der oft mönchisch-bigotten Beschränktheit des Hauptgedankens zu versöhnen vermag. Hier ganz besonders will die Malerei unmittelbar rühren und hinreissen; ihre Mittel sind die zunächstliegenden: Leben und Schönheit, während ihr tiefsinnige symbolische Andeutungen im Ganzen fremd bleiben, und die Auffassung selbst bei den heiligsten Gegenständen öfter genreartig wird. So scharf die Inquisition darüber wachte, dass die Bilder orthodox und unanstössig blieben, so wenig nahm sie es in diesem Punkte streng, wie denn die heiligen Personen oft im naivsten Zeitcostüm auftreten.

Hiemit hängen nun auch die äussern Vorzüge und Mängel dieser Schule eng zusammen. Da die Tendenz hier eine so beträchtliche Stelle in dem malerischen Schaffen einnimmt, so genügt für manche Gegenstände eine bloss andeutende Behandlung und der künstlerische Gedanke kommt nur sehr selten in vollkommener stylistischer Abrundung zu Tage. Ueberdiess scheint eine südliche Ungeduld, welche überall

auf die Hauptsache dringt, mit diesem Grundzuge zusammenzutreffen. Im Einzelnen zeigt sich diess z. B. bei der Gewandung. „Selbst im XV. Jahrhundert“, bemerkt ein neuerer Reisender*), „konnten sich die Spanier nicht gewöhnen, diese „so steif und auch so schön zusammen zu legen wie andrer „Nationen Künstler; und es blieb immer ein oder das andre „Stück, dem man ansah, dass der halbe Morgenländer das „Falten der leichten Kleidung des Orients, wenn nicht im „Sinn, so doch in der Hand hatte, und ihm die Geduld riss, „viel Zeit darauf zu verwenden. Selten wird man daher ein „spanisches Gemälde mit durchaus reinem Faltenwurf finden. „Auch gehört hiezu noch die Bemerkung, dass in grösseren „Compositionen gewöhnlich die eine oder andre Figur ver„nachlässigt ist. Das feurige spanische Blut, die heftige „Leidenschaft für oder gegen eine bildliche Person verhin„derten gleichartige Ausführung. Nur einige wenige Künst„ler, besonders von denen, die in Italien studirten, machten „oft hievon Ausnahme.“ — Wir fügen noch hinzu, dass die grössere oder geringere Ungleichheit der Behandlung wohl auch von dem Bestimmungsorte des Bildes abhing, und dass die zum Theil äusserst fruchtbaren Maler es mit manchen Kunstforderungen nur in soweit genau nahmen, als sie bei ihren Bestellern und ihrem Publicum ein Verständniss derselben vermuthen konnten.

Nach dem Bisherigen lässt sich auch voraussetzen, welches die Elemente der formellen Bildung in dieser Zeit sein mussten. Leonardo, Michelangelo und Rafael, in entfernterem Bezug auch die Antike hatten auf die Spanier des vorhergehenden Jahrhunderts einen grossen Einfluss geübt; jetzt aber, da man zur lebendigsten Unmittelbarkeit durchzudringen suchte, trat Tizian auch hier in seine Rechte ein; später auch die beiden grossen Niederländer, die sich nach ihm gebildet hatten, Rubens und van Dyck, deren Naturalismus dem spanischen so nahe verwandt war. Von Tizian enthielten die königlichen Residenzen zahlreiche Meisterwerke; Rubens trat

*) v. Schepeler, Beiträge etc. S. 107 ff.

persönlich in Spanien auf; nach van Dyck hatten mehrere Spanier studirt. Das spanische Colorit bildete sich unter diesen Bedingungen zu einer eigenthümlichen Kraft und Fülle aus, wenn es auch, die Bilder in Masse genommen, etwas Düsteres und Schwermüthiges hat. Mit besonderm Nachdruck wird die Bezeichnung der umgebenden Luft (ambiente) hervorgehoben, welche die relative Entfernung der einzelnen Gegenstände vortrefflich zur Erscheinung bringt und mit einer hohen Ausbildung des Lichtes und des Helldunkels verbunden ist. Es ist als hätten manche dieser Künstler die Form nur in Beziehung auf ihre Wirkung im Lichte und in der Luft angeschaut. Eine breite, grossentheils meisterhafte und furchtlose Behandlung (bravura) verbindet diese Eigenschaften zu einem Ganzen von grösster Wirkung, selbst bei sehr auffallenden Einzelfehlern, woran kein Mangel ist.

Eine nationale Besonderheit zeigt sich in der blass scheinenden Carnation, welche z. B. von der bei Rubens gewöhnlichen stark absticht. Man darf nicht vergessen, dass es sich darum handelte, den heiligen Gestalten ein vollkommen rein spanisches Geblüt und somit einen möglichst feinen Teint zu geben, um jeden Gedanken an unreine maurische Abstammung unmöglich zu machen. Kurz vor dem Beginn der höchsten Kunstblüthe hatte Don Philipp III. den letzten Vertilgungskrieg gegen die längst christlich getauften, aber noch immer verdächtigen Morisken von Valencia glücklich zu Ende geführt.

---

§. 299. Man unterscheidet auch in der spanischen Malerei*) eine Anzahl von Schulen, worunter diejenigen von Sevilla und Madrid — letztere hauptsächlich für den Hof beschäftigt — die grösste Anzahl bedeutender Meister aufzuweisen haben. Indess sind die Stylunterschiede zwischen diesen Schulen gering, oft fast unmerklich und mit den Contrasten z. B. zwischen den Bolognesen und den neapolita-

*) Die Literatur s. Bd. II, S. 600.

nischen Naturalisten gar nicht zu vergleichen. Mehrmals kreuzten sich gegenseitige Einflüsse.

Die Meister der Schule von Sevilla, welche wir zunächst betrachten, zerfallen in zwei Hauptreihen, von denen die erste, die eigenthümliche Richtung der Schule begründend, um den Anfang, die andre um die Mitte des XVII. Jahrhunderts blühte; letztere enthält die berühmtesten Namen der spanischen Kunstgeschichte. Zu der ersten Reihe gehören vornehmlich die folgenden: Francisco Pacheco (1571 bis 1654), ein gelehrter, sorgfältiger Maler, noch jener älteren Richtung der Schule (des Luis de Vargas und seiner Nach-
folger) angehörig und ungefähr dem Ann. Caracci vergleich- 1.
bar; in dieser Art von ihm ein Bild der Galerie Esterhazy
zu Wien: Moses, der an den Fels schlägt. Unter seinen 2.
Arbeiten in Sevilla ist besonders ein jüngstes Gericht in
S. Ysabel anzuführen. Mehreres im Louvre. — Juan de 3.
las Roelas (1558 — 1625) brachte das Colorit der venetianischen Meister nach Sevilla und ist als einer der vorzüg-
lichsten, selbständig ausgebildeten Meister zu rühmen. Sein 4.
Hauptwerk ist in der Kathedrale von Sevilla, eine Darstellung des St. Yago, der auf gewaltigem weissen Ross, mit fliegendem Ordensmantel, das Schwert in der Rechten, den Christen den Sieg über die Mauren erkämpft; das Bild ist von ausserordentlicher, höchst ergreifender Wirkung*). Vieles
Andre in andern Kirchen von Sevilla, z. B. das Hochaltar- 5.
bild in S. Isidoro, den Tod dieses heil. Erzbischofes darstellend. Unten, von den Diaconen liebevoll gestützt, von dem Clerus umgeben, liegt der Heilige sterbend auf der Erde, oben erscheinen auf Wolkenthronen Christus und Maria, Siegeskränze in den Händen, ringsum musicirende und blumenstreuende Engel. Dieses majestätische Bild, voll des ergreifendsten Ausdruckes, hat auf die ganze Schule bedeutend
eingewirkt. Im Museum von Madrid: Moses an den Felsen 6.
schlagend. Im Louvre eine schöne heil. Familie in Lebens- 7.
grösse. In Berlin eine Madonna, von mystischen Sinnbildern 8.

*) Tüb. Kunstblatt 1822, No. 78, S. 310; — 1823, No. 12, S. 47.

umgeben, und von einem knienden Geistlichen verehrt, aus der ehemaligen Soult'schen Sammlung. — Francisco de Herrera el viejo (1576—1656), ebenfalls durch Begründung eines kräftigen Colorits und durch Einführung eines kühnen Pinsels in die Schule von Sevilla ausgezeichnet.
9. Hauptwerke: das jüngste Gericht in S. Bernardo zu Sevilla*), worin eine gewaltige Kraft der Composition und ein bedeutender Effekt, durch wenige grosse Farben- und Licht-
10. und Schattenpartien hervorgebracht, sich zeigt; die Mannalese in der Nationalgalerie zu Trinidad in Madrid. In der
11. Galerie Soult zu Paris befand sich ein treffliches Gemälde desselben Künstlers, eine Versammlung von Kirchengelehrten, in welcher der heil. Basilius seine Vorschriften dictirt. Unter den
12. zahlreichen Bildern Herrera's der ehemal. spanischen Sammlung des Louvre ist die Darstellung einer vornehmen Familie im Gefängniss merkwürdig; während ihres inbrünstigen Gebetes erscheint die h. Catharina, und zwar ganz im Costüm der Damen dieser Zeit, um ihnen baldige Befreiung anzukündigen. Der Sohn dieses Malers: Francisca de Herrera el mozo, scheint mehr auf einen äusserlichen Effekt hingearbeitet zu haben. — Andre gerühmte Meister derselben Zeit und verwandter Richtung sind: Alonso Vasquez, Augustin del Castillo (dessen Sohn Antonio den Vater noch übertraf) und sein Bruder Juan del Castillo, der vorzugsweise als Lehrer des Cano, Moya und Murillo anzuführen ist.

§. 300. Unter den Meistern der Sevillaner Schule, deren Blüthe gegen die Mitte des XVII. Jahrhunderts fällt, ist zuerst Francisco Zurbaran (1598—1662), zu nennen. Er war ein Schüler des Roelas und diesem Meister in mancher Beziehung verwandt; nur zeigt er, bei einer minder lebendigen Phantasie, mehr Detail-Ausführung, genauere Naturnachahmung, vor Allem aber eine grössere Energie des Colorits und der Schattenwirkung, die ihm den Beinamen des spanischen Caravaggio zuzog. Doch ist letzterer Ausdruck nicht eben buchstäblich zu nehmen; jedenfalls steht Zurbaran

*) Tüb. Kunstbl. 1823, No. 12, S. 47.

dem Italiener, wenn auch nicht in der Fülle des Colorits und im gewaltigen Effekt, so doch durch bedeutsameren Ernst und Würde voran. Unter den Gemälden dieses Meisters zu Sevilla ist besonders sein grosses Gemälde des heil. Thomas 1.
von Aquino, aus dem Collegium dieses Heiligen stammend, in dem öffentlichen Museum der Stadt, zu nennen*). Es stellt, als Hauptfigur, den genannten Heiligen, über ihm Christus und Maria nebst Engeln und andern Heiligen, unterwärts Kaiser Karl V. und den Gründer des Collegiums mit seiner Familie dar. Diess Gemälde ist von einem gewaltigen Eindruck durch die Kraft des Helldunkels, durch das dem Gegenstand angemessene ernste und feierliche Colorit, die abgemessene Stellung jeder einzelnen Figur, den Ausdruck der Gesichter, die zum Theil wirkliche Portraits sind und im Uebrigen ebenfalls Portrait-Charakter tragen, durch die schönen Faltenpartien der Gewänder und die unübertreffliche Wahrheit in der Ausführung der verschiedenen Stoffe. Ande- 2.
res im Dom u. a. Kirchen der Stadt. — Im Madrider Museum 3.
befindet sich ausser zwei Legendenbildern nichts Bedeutendes von Zurbaran; dagegen enthielt das frühere „spanische Mu- 4.
seum“ des Louvre nicht weniger als 92 Bilder, welche ihm zugeschrieben werden, sämmtlich heiligen Inhaltes mit Ausnahme weniger Mönchs-Bildnisse — denn andere weltliche Darstellungen erlaubte sich der Meister nicht. Hier erhält man einen Begriff davon, mit welcher Energie die spanische Malerei dieselben religiösen Scenen und Gestalten immer von Neuem durch den Ausdruck der Andacht und zugleich durch individuelles Dasein belebte. Zurbaran wird nicht müde, die Reue des Petrus oder der Magdalena, die schwärmerische Verzückung des heil. Franciscus, das tiefe Nachsinnen des heil. Hieronymus u. dgl. m. zu schildern; vergebens sucht man unter diesen Gestalten solche, die ihr Genüge in sich hätten, hier ist Alles Sehnsucht, Flehen, Ekstase. Wo aber die Himmelskönigin selber als Gegenstand der Anbetung erscheint, sei es dass sie, z. B. in der herrlichen Anbetung der Hirten,

*) Tüb. Kunstb. 1823, No. 11, S. 43; (Vergl. No. 12, S. 47.)

das Kind hält, oder dass sie zwischen Engelchören hoch über der tobenden Saracenenschlacht schwebt, — da ist es eine ziemlich gewöhnliche, weltliche Physiognomie, zum Beweis, dass das rein in sich abgeschlossene, ruhige Ideal in dieser Epoche auch dem glühendsten Eifer nicht mehr zu Gebote stand. Man wird, wie bei den Spaniern überhaupt, wiederum jener Aehnlichkeit gewahr zwischen dieser Malerei und dem restaurirten Catholicismus, welcher ebenfalls das Himmlische mit weltlichen Waffen verfocht, und in seiner Devotion des sinnlichen Pompes nicht entbehren konnte. Mit grösster Naivetät tritt diess hervor in einer beträchtlichen Anzahl einzelner weiblicher Heiligengestalten in Lebensgrösse. Dass Zurbaran bei der strengen Clausur der Nonnenklöster die weibliche Askese und Andacht weniger studiren konnte als die männliche, ist wohl nur eine untergeordnete Ursache der heitern Weltlichkeit dieser feurigen Spanierinnen; vielmehr scheint in seinem Innern Frömmigkeit und Sinnlichkeit nach südlicher Art unauflösbar gemischt zu sein. Es sind schlanke, zum Theil verführerisch reizende Gestalten, den versengenden Blick meist auf den Beschauer gerichtet. Hier, wo den Meister jene überirdische Andacht, jene sehnsüchtige Begeisterung verlässt, wirkt er allerdings rein naturalistisch; zudem tragen diese andalusischen Damen sämmtlich die reiche Modetracht jener Zeit, welche zu ihren graziös geschwungenen Stellungen vortrefflich steht. Für den Spanier aber waren es noch immer Andachtsbilder und der Maler war ein frommer einfacher Bauernsohn, der die schöne städtische Tracht für die geringste Ehre hielt, die er diesen gebenedeiten Frauen nur anthun konnte. — Ein Extrem trüber Befangenheit spricht sich dagegen in 16 kleinen, trefflich gemalten Bildern aus, welche die Martern der spanischen Missionäre in Indien enthalten. Was von Henkersqualen erdacht werden kann, ist hier mit eifrigster Absicht auf die Erschütterung des Be-
5. schauers dargestellt. — Die Galerie des Marschall Soult zu Paris besass verschiedene, zum Theil sehr vorzügliche Gemälde von der Hand des Zurbaran. Ein höchst charakteristisches darunter (dem h. Petrus Nolasque zeigt ein Mönch,

im Beisein mehrerer Andrer, ein Crucifix, das durch ein Wunder Lebensfarbe und Gestalt genommen), ist für das Berliner Museum erworben worden. Ein „Christus nach der Geisselung“ ebendaselbst, ist ein tüchtiges Bild von entschiedenem Character. — In der Münchner Galerie befindet sich 6.
von ihm ein höchst bedeutsames Bild: Maria und Johannes, die vom Grabe des Erlösers heim wandeln, mächtige Gestalten mit dem Ausdruck stumm verhaltenen Schmerzes. — Einen andern Charakter trägt das Bild einer heil. Jungfrau 7.
in der Galerie Esterhazy zu Wien, welches ebenfalls dem Zurbaran zugeschrieben wird; sie ist in ganzer Figur dargestellt, in weissem Gewande und blauem flatterndem Mantel die Arme empor gerichtet, von einem Sternenkranze umgeben, — im Ausdruck zart und von eigenthümlichem Reize. Zwei Portraitköpfe derselben Sammlung nähern sich der Weise des Rubens.

§. 301. Bedeutender als Zurbaran war sein Zeitgenoss Don Diego Rodriguez da Silva y Velasquez (1599 bis 1660), der in der Schule des älteren Herrera, dann besonders des Pacheco, seine Bildung erhielt. Sein Aufenthalt zu Madrid seit dem Jahre 1622 — er ward Hofmaler Philipps IV. — die Musterbilder venetinanischer Kunst, die er dort kennen lernte, das freundschaftliche Verhältniss, in welches er zu Rubens trat, trugen vornehmlich zur Entwickelung seines eigenthümlichen Styles bei, die noch mehr durch Studien in Italien gefördert wurde. Man unterscheidet in den Werken des Velasquez drei Style, oder vielmehr Stufen der Entwickelung, von der gemeineren zur edleren Naturnachahmung, welche man durch drei Hauptbilder bezeichnet. 1.
Das erste ist das Bild eines alten zerlumpten Wasserverkäufers, der einem Knaben zu trinken giebt, gegenwärtig in der Galerie des Herzogs von Wellington zu London, in ungemein sorgfältiger Ausführung, kraftvoll gemalt, aber noch streng und beinah hart; — das zweite ist das Bild des „Bacco finto“ 2.
(auch „los borrachos“, die Trunkenbolde) im Museum von Madrid, eine lustige Gesellschaft, deren einer die Rolle des Bacchus spielt und einen siegreichen Trinker bekränzt,

vollendeter in der Auffassung des Ganzen und ausser dem heitersten Humor durch die gediegenste Ausführung ausgezeichnet; — das dritte, ebenfalls im Madrider Museum, stellt eine Gruppe von Spinnerinnen und einkaufenden Damen in einem halbdunkeln Gemache dar und ist, bei vollkommen schlichter Naturwahrheit doch durch die liebenswürdigste Naivetät und Anmuth, durch die zarteste Behandlung der Luftperspektive (ambiente, — s. oben S. 100), worin ein Hauptverdienst des Velasquez besteht, ausgezeichnet. Schon aus diesen Gegenständen erhellt, dass Velasquez ausserhalb der Linie der meisten spanischen Maler steht; im täglichen Umgang wie in der Kunst gehörte er Philipp IV. an, welcher die meisten seiner Bilder bestellt hatte und besass; für Kirchen hat er am wenigsten, sonst aber in allen Gattungen der Malerei bis zum Stillleben herab gearbeitet. Mit sorgfältigen, rastlosen Naturstudien beginnend, hatte er später in Italien die höchste Vollendung errungen. Sein Naturalismus ist dem gemäss ein durch alle höhern Stylforderungen geläuterter; er hält sich stets in einer grossartigen und edlen Stellung; man könnte sagen, dass er etwa zwischen Rubens und Tizian in der Mitte liege. Allem Gesuchten steht er ferne; Gestalten und Bewegungen sind durchaus leicht und bequem, das Individuelle geistvoll und nobel gefasst, und auch in der unmittelbarsten Wirklichkeit alles Wüste und Grelle vermieden. Zu
3. seinen trefflichsten historischen Bildern, darin gerade ein solches Verhältniss bedeutend hervortritt, gehört eine Krönung der Maria im Museum von Madrid. Das Bild hat die vollkommene Derbheit und Kraft des Lebens, und doch eine Erhabenheit der Composition, eine Würde des Charakters in Stellung, Geberde, Gewandung und in dem Ausdruck der Köpfe, eine eigenthümlich feierliche Wirkung des Lichtes und der Farbe, die demselben einen sehr hohen Rang anweisen. Ausserdem befindet sich daselbst eine Darstellung des Gekreuzigten auf nächtlichem Hintergrunde, — ein sehr edler Körper, das Antlitz vollkommen im Schatten, — und eine Steinigung des Stephanus, berühmt durch den bittern Zug, dass ein kleiner Knabe ebenfalls seinen Stein wirft. —

In Leight Court (bei Bristol) eine mit ausgebreiteten Armen 4.
in Verzückung kniende Maria; Anderes a. a. O. — Als
Beispiel der durchaus genrehaften Behandlung der Mythologie findet sich im Madrider Museum die „Vulcansschmiede"; 5.
Apoll, eine nichts weniger als ideale Gestalt, kommt die Untreue der Venus zu berichten, wobei der Schmiedegott vor Zorn erstarrt und seine starken Gesellen vor Staunen ihre Hämmer sinken lassen. Es sind stattliche Körper, meisterhaft beleuchtet von dem Feuer der Esse und dem durch die offne Thür einfallenden Sonnenschein. — Am weitesten ist indess Velasquez berühmt durch seine Portraitbilder, in denen er das Leben eben so naiv und unmittelbar, wie in edler Abgeschlossenheit und Gemessenheit durchzuführen weiss. Bilder der Art sind mannigfach, auch ausserhalb Spaniens,
bekannt: in der k. Galerie von München, der (ehemaligen) 6.
Leuchtenberg'schen Galerie ebendaselbst (jetzt in Petersburg), 7.
der Galerie Esterhazy und der k. k. Galerie des Belvedere 8.
zu Wien, in der Galerie von Dresden, im Louvre, in den 9.
englischen Sammlungen findet man höchst ausgegeichnete 10.
Beispiele; in den Uffizien zu Florenz Don Philipp IV. lebens- 11.
gross, zu Pferde, hinter ihm sein Helmträger, über ihm Genien und Kriegsgöttinnen; in der Galerie Doria zu Rom 12.
Papst Innocenz X., klug vorwärts blickend, einen Brief in der Linken, die Lippen unter dem Schnurrbart eingekniffen;
in Berlin das meisterhafte Kniestück des Cardinals Decio 13.
Azzolini (sonst für Murillo gehalten), und ein unbekannter ältlicher Herr von grosser Lebenswahrheit, u. A. m. — Die vorzüglichsten Bildnisse jedoch finden sich in Spanien und
namentlich im Museum von Madrid. Hier befindet sich das 14.
grosse Bild („cuadro de las lanças," nach der Lanzenreihe im Hintergrund): die Uebergabe von Breda (der Gouverneur, Justin von Nassau, welcher dem Marquis von Spinola die Schlüssel der Stadt übergiebt), mit einem grossen Reichthum äusserst lebenvoller Portraitfiguren. Als echter Cavalier lässt Velasquez den Sieger in edler und freundlicher Geberde auf den besiegten Feldherrn zuschreiten und diesem tröstend die Hand auf die Schulter legen. — Sodann Philipp IV. zu

Pferde, in freier sonnenheller Landschaft, ein Bild, welches an die Illusion streift; — ferner die einzelnen Mitglieder des Königshauses, bald zu Pferd, bald zu Fuss, namentlich in Jagdkleidern; Olivarez, geharnischt und zu Pferde, eine höchst energische Herrschergestalt. Als das non plus ultra gilt das Bildniss der kleinen Infantin Margaretha („las meninas, die Ehrenfräulein" genannt), welches Velasquez zu einem historischen Genrebilde erweiterte, indem er als Oertlichkeit eine Galerie des Palastes von Madrid darstellte, und ausser der Prinzessin und ihrer Wärterin mit der Trinkschale auch seine eigne Figur an der Staffelei und zwei mit einem Hunde spielende Zwerge anbrachte. Luft und Licht sollen nirgends in solcher Vollendung mit einer so freien und lebenswahren Auffassung verbunden sein. — Auch in landschaftlicher Darstellung hat Velasquez sehr Treffliches geleistet. Einige Ansichten der Gärten von Aranjuez, die sich unter den Gemälden des Madrider Museums befinden, sind von einer ähnlichen Fülle und Kraft der Behandlung, wie Rubens Landschaften. Als historische Landschaft von poussin'scher Tüchtigkeit der Composition und grösster Freiheit des Vortrages wird „S. Antonius und S. Paulus in der Wüste" (ebenda) gerühmt. Das Bild eines todten Kriegers (wahrscheinlich der „Orlando muerto" der ehemaligen Sammlung Pourtalés in Paris), eine höchst ausgezeichnete „Eberjagd", und ein Portrait Phi-
15. lipps IV., wurden 1866 von der Londoner Nationalgalerie erworben.

Velasquez hat eine bedeutende Anzahl von Schülern gebildet, die seinen Styl nachzuahmen und weiter zu verbreiten bemüht waren. Sie gehören meist Madrid an. Der berühmteste unter diesen ist Juan de Pareja, el Esclavo, der Sklave, da er lange Zeit als solcher in den Diensten des Velasquez gestanden und sich heimlich in der, nur einem
16. Freien vergönnten Kunst gebildet hatte. Von ihm ein grosses Bild im Madrider Museum: die Berufung des Matthäus zum Apostelamte, in den beiden Hauptfiguren manierirt, in den
17. übrigen von erfreulicher Auffassung des Lebens. Zwei kleine Bilder, die Grablegung und die Frauen am Grabe, ehemals

im Louvre. Von einem andern Schüler, dem Nicolas de
Villacis, befindet sich ein Gemälde in der Galerie Ester-
hazy zu Wien: Maria mit dem Kinde und die heil. Therese,
das im Einzelnen, besonders in der Gestalt der heil. Therese, 18.
sehr anmuthvoll ist. Juan Batista de Mazo Martinez,
ein dritter vorzüglicher Schüler des Velasquez, ist vornehm-
lich als Portraitmaler und Landschaftsmaler berühmt.

§. 302. Alonso Cano (1601—1667) gehören ebenfalls
zu den berühmtesten spanischen Meistern. Er war Architekt,
Bildhauer und Maler*), und seine Gemälde haben — weniger
in den (etwas verschwimmenden) Umrissen, als in der grossen
natürlichen Entschiedenheit der Anordnung, in dem Gefühl
der Körperlichkeit — ein gewisses plastisches Element, wel-
ches sonst nicht häufig in der spanischen Kunst gefunden
wird; so dass z. B. die Gewandung sich ungleich strenger
dem Körper anschliesst als bei den meisten Spaniern. Die
edle Einfachheit in allen, die Kenntniss und richtige An-
wendung der Anatomie bei den nackten Theilen und über-
haupt ein gewisses, eigenthümliches Maasshalten lassen es
erkennen, dass sein Styl besonders nach dem Muster der
Antike gebildet ist, obgleich er nie in Italien war. Sein
Colorit ist fett und etwas räucherig, übrigens von vollendeter
Abtönung. In seinen früheren Werken scheint er mehr der
Richtung der übrigen Sevillanischen Meister verwandt, wie
z. B. in einem trefflichen, grossartig naturalistischen Bilde
des Museums von Madrid: Maria mit dem Kinde, in einer 1.
Landschaft sitzend. Ausserdem ist in dieser Sammlung ein
todter Christus, von einem Engel gestützt, das wichtigste
Bild. Später bildete sich seine besondere Eigenthümlichkeit
immer bedeutsamer aus. Sevilla, vorzüglich aber Granada
(und hier besonders die Kathedrale), wo der Hauptsitz seiner 2.
Thätigkeit war, besitzt einen grossen Reichthum hieher

---

*) Zur Vereinigung der drei Künste in einer Person fand sich z. B. schon in den Prachtaltären spanischer Kirchen genugsamer Anlass, indem dieselben oft fast zu gleichen Theilen aus Gemälden, Sculpturen und Architektur bestanden.

bezüglicher Werke*). (Am letztgenannten Ort die h. Jung-
frau in der Einsamkeit und sieben Bilder aus der Geschichte
der Maria.) Die Kathedrale von Malaga ein Hauptwerk:
3. la Virgen del rosario. Im Berliner Museum und in der Ga-
lerie Esterhazy zu Wien befinden sich ebenfalls mehrere Ge-
4. mälde seiner Hand; unter ersteren eine Halbfigur der heil.
Agnes von schöner Farbe und energischer Modellirung; unter
5. letzteren ist vornehmlich eine Darstellung des Evangelisten Jo-
6. hannes auf der Insel Pathmos von grosser Bedeutung. Im Louvre
ehemals eine Anzahl von Heiligenfiguren und biblischen Ge-
schichten, nebst trefflichen Portraits, dreimal das eigne Bild-
niss des Malers in verschiedenen Lebensaltern und dasjenige
7. des Calderon (?). — In Alton Tower (England) ein heil. An-
tonius von Padua mit dem Christuskinde und Maria, in ganzen
lebensgrossen Figuren, ein Bild von religiösem Gefühl und
schöner Ausführung. — Cano hat eine sehr zahlreiche Schule
zu Granada gebildet, die speciell mit dem Namen der „Schule
von Granada“ bezeichnet wird; sie zeigt eine ausgedehnte
Verbreitung seines eigenthümlichen Styles, ohne dass jedoch
Werke von sonderlicher Bedeutung aus derselben hervorge-
gangen sind.

Pedro de Moya (1610—1666), gleich dem vorigen
zuerst in der Schule des Juan de Castillo, nachmals zu
London durch van Dyck gebildet. Seine Werke haben viel
mit der Auffassungsweise des letzteren gemein und vereinen
mit dessen zarter Sentimentalität auf treffliche Weise die
Energie der spanischen Kunst. Hauptwerke von ihm finden
8. sich in Sevilla und Granada, besonders in den Kathedralen
9. beider Städte. In der Galerie Esterhazy zu Wien ein tüchtiges
10. Portrait. Im Louvre (vormals): eine gute Anbetung der Hirten;
11. in Alton Tower: eine lustige Gesellschaft, sehr lebensvoll,
aber ganz styllos. — Unter den Schülern des Moya ist be-
sonders Juan de Sevilla zu nennen, der sich den Eigen-
thümlichkeiten des Meisters in erfreulicher Weise anschloss.

---

*) Tüb. Kunstbl 1822, No. 95, S. 380; No. 96, S. 382; — 1823, No. 12, S. 48. — Viardot fand in der Kathedrale von Granada nur noch ein einziges, kleines Bild Cano's vor: eine Kreuztragung.

Von ihm ein schönes Bild der heil. Familie in der Galerie 12.
Esterhazy, das ebenfalls ein glückliches Eingehen auf den Styl des van Dyck verräth.

§. 303. Bartolome Esteban Murillo (1618—1682)*) beschliesst die Reihe dieser grossen Künstler von Sevilla in rühmlichster Weise; in ihm treffen alle Strahlen der spanischen Kunst zu einem mächtigen Lichtglanz zusammen. Wie Rubens, so vereinigte auch Er eine unglaubliche Productivität mit einem zwar nicht frühen aber weit verbreiteten Ruhme und einer liebenswürdigen Persönlichkeit; sein Bildniss im 1.
Louvre stellt ihn als das Ideal einer edelsinnlichen, südlich energischen Natur dar. Er war, wie schon oben bemerkt, Schüler des Castillo, fand nachmals jedoch Gelegenheit, nach Madrid zu gehen und sich dort, vornehmlich nach den Mustern des Valasquez, Ribera (Spagnoletto) und van Dyck zu bilden. Indess geht die Einwirkung dieser Vorbilder bei ihm nicht über das Formelle hinaus und wird auch da von einer Eigenthümlichkeit überwogen, welche ihn vielleicht zum ersten Maler seines Jahrhunderts macht. An äusserer dramatischer Energie übertrifft ihn Rubens, an vielseitiger Entwickelung der Form und an Grösse des Styles sind ihm die bessern italienischen Eklektiker überlegen, dagegen ist kein Maler dieser grossen Zeit so voll von ewig frischer, unversiegbarer Inspiration, keiner so frei von leerer Prätension und Nüchternheit**). Bei ihm ist die Leidenschaft, welche durch die Kunst seines Jahrhunderts geht, in ihrer schönsten Form ausgeprägt; sie ist Andacht, Liebe, Hingebung und süsse, göttlich naive Sinnenfreude geworden; sehr selten, nur wo der Gegenstand es ausdrücklich verlangte, trübt der Fanatismus und die Bigoterie diese reine Welt, niemals aber wird Murillo gemein und roh. Er ergründet alle Tiefen des Na-

*) Murillo-Album (Photographien) mit Text von T. Ulrich. Berlin, G. Schauer.

**) In diesem Betracht kann man Murillo wohl den Rafael seines Jahrhunderts nennen. Mehrere Maler erreichen und übertreffen ihn in einzelnen Beziehungen und in einzelnen Werken, aber keiner hat wohl so viele allgemein ansprechende Gemälde hinterlassen als er.

turalismus und taucht doch immer gleich dem Schwan unbefleckt wieder empor.

Es ist wahr, er lässt oft genug alle Mängel erkennen, die mit der Begeisterung vereinbar sind; seine Composition ist flüchtig bis ins Styllose; ganze grosse Partien seiner Bilder sind bis zur Undeutlichkeit nachlässig; die weit geworfene Gewandung lässt hie und da die Motive des Körpers im Unklaren; endlich wiederholt sich der Meister mit ebenso geringem Bedenken als z. B. italienische Operncomponisten, was auch bei dem vorherrschenden Zweck der Erbauung gar nicht befremden kann. Aber er bleibt dabei innerlich wahr, und auch die spätesten Bilder dieser Art sind im Ausdruck kaum minder tief und voll als die frühern. Zudem sind mit diesen Stylmängeln überwiegende Vorzüge verbunden: eine Vollendung des Colorites und des Helldunkels, wie sie sich nur noch bei Velasquez findet, und die schönste Lebendigkeit der Darstellung. Murillo ist allerdings Naturalist und dem Geist der damaligen spanischen Kunst gemäss musste er es sein, aber er drang zu einer sinnlichen Schönheit durch, welche verbunden mit dem Ausdruck der Begeisterung alle Stylregeln zum Schweigen bringt. Seine Gestalten sind nicht Ideale erhöhter Menschlichkeit wie diejenigen Rafaels, — selbst durch ihre heiligste Verzückung blickt irdische Bedürftigkeit hindurch, aber sie reissen die Seele hin, weil sie das schönste üppigste Erdendasein in unmittelbarer Verknüpfung mit dem Himmlischen darstellen. Sie sind ganz durchglüht von Sensibilität, wie diejenigen Correggio's, und dabei von Licht umfluthet wie diese, aber es hat sie ein edleres Gemüth geschaffen und die Devotion einer neuen Zeit mächtig darin ausgedrückt.

Man unterscheidet in den Werken des Murillo besonders zwei Style, in denen sich der Gang seiner künstlerischen Entwickelung charakterisirt. Die früheren sind von schlichter, naturalistischer Auffassung, derb und kräftig in der Ausführung; in den späteren tritt ein Bestreben nach grösserer Zartheit und Milde hervor, welches zumeist auf dem Grunde jener einfachen Naturauffassung ruhen bleibt, in einzelnen Fällen

jedoch auch in eine schwächlichere Manier übergeht*). — Von seinem früheren Style finden sich u. a. zahlreiche Belege in einigen deutschen Galerien. Namentlich hat die Galerie Es- 2.
terhazy deren eine bedeutende Anzahl, die zum Theil wirkliche Scenen des gemeinen Lebens, Gassenbuben, Bauern, Spinnerinnen, — zum Theil heilige Gegenstände, besonders heilige Familien darstellen, aber auch diese in einer, dem Genre verwandten Auffassung. In der Münchner Galerie 3.
befinden sich verschiedene grosse Bilder, meist Gassenbuben darstellend, die Brod oder Früchte verspeisen, Würfel oder Karten spielen u. dgl. mehr, und die sämmtlich in unübertrefflicher Naturwahrheit ausgeführt sind. Aehnliche Werke kommen auch in andren, z. B. englischen Sammlungen vor; im Louvre ein harmloser kleiner Bettelbube in einem dunkeln 4.
Winkel kauernd. — Unter den Bildern des Herrn Miles in 5.
Leight Court gehört eine grosse heil. Familie mit Engeln in einer Landschaft hieher, sehr naturalistisch aber schon edel im Ausdruck. Zu Murillo's berühmtesten Werken gehören die folgenden: die Vision des heil. Antonius von Padua, zu 6.
dem das Christuskind in einer Glorie von Engeln sich niederneigt, in der Kathedrale von Sevilla**); der Heilige kniend, Blick und Hände mit inniger Sehnsucht nach der Erscheinung emporgehoben. (Ein ähnliche, ebenfalls höchst meisterliche 7.
Darstellung desselben Gegenstandes, aus dem Alcaçar von Sevilla stammend, im Museum von Berlin; hier ruht das Christuskind bereits auf den Armen des Heiligen, dessen Kopf voll des tiefsten Ausdruckes ist.) Sodann die acht Gemälde, 8.
welche Murillo für die Kirche des Hospitals de la Caridad zu Sevilla***) malte und in denen Werke der Barmherzigkeit und Mildthätigkeit dargestellt waren. Nur drei von diesen

*) Die Spanier unterscheiden in Murillo's Werken einen „kalten" (frio), einen „warmen" (calido) und einen „duftigen" (vaposoro) Styl, deren ersterer seine Genre- (und ältesten) Bilder, der letzte seine „Conceptionen" und sonstigen Visionen kennzeichnen soll, der aber weniger der Zeit als den Gegenständen nach von ihm angewendet scheint.

**) Tüb. Kunstbl. 1822, No. 78, S. 310.

***) Ebendas. No. 79, S. 314.

befinden sich noch an dem Orte ihrer ursprünglichen Bestimmung; dies sind: Moses, der mit dem Stabe Wasser aus dem Felsen hervorruft, ein sehr figurenreiches Bild, voll energischen, ergreifenden Lebens; die Speisung der fünftausend Menschen in der Wüste durch Christus; der heilige Johannes de Dios, der, von einem Engel unterstützt, einen Kranken nach dem Hospitale trägt, ebenfalls von höchst ergreifendem, lebenvollem Ausdrucke. Das Gegenstück des letzteren be-
9. findet sich in der Akademie von Madrid; es stellt die heilige Elisabeth, Königin von Portugal, als Pflegerin kranker Bettler und Aussätziger dar, und ist ebenso sehr durch die grossartige Totalwirkung, wie durch die aufs Höchste getriebene Naturnachahmung ausgezeichnet; freilich geht letztere hier, durch die Aufdeckung allerhand ekelhafter Schäden, beträchtlich über das Gebiet des Schönen hinaus, doch ist dies eines Theils durch die ursprüngliche Bestimmung des Gemäldes zu entschuldigen, anderen Theils erhält es durch die himmlische Milde und Schönheit in dem Gesichte der königlichen Heiligen, die mit schüchterner Ergebung ihre Pflicht vollführt, das
10. bedeutsamste Gegengewicht*). Drei von den Gemälden des genannten Hospitals befanden sich in der Galerie des Marschall Soult zu Paris, auch diese durch die schönsten Vorzüge ausgezeichnet. Sie stellen die Heilung des Gichtbrüchigen durch Christus, die Aufnahme der drei Engel durch Abraham,
11. und die Rückkehr des verlorenen Sohnes in die Arme des Vaters dar; das letztere vornehmlich ist ein Bild des innigsten, gemüthvollsten Ausdruckes. (Die beiden letzgenannten Gemälde sind neuerlich in den Besitz des Herzogs von Sutherland
12. übergegangen; der „Teich von Bethesda", nach E. Försters Notiz im Kunstblatt 1847 S. 204 desselben Ursprungs, wurde im genannten Jahre von George Tomline Esq. erworben.) — In solchen Bildern der Liebe und des Erbarmens ist
13. Murillo vorzüglich reich und gross. Eines der schönsten ist (bei Hrn. Wells in London) der heil. Thomas von Villanueva,

*) Ueber andre bedeutende Bilder Murillo's in Madrid und Sevilla vergl. Passavant im D. Kunstblatt 1853, S. 129.

welcher den Armen und Krüppeln, die ihn voll Leiden und Aufregung umdrängen, mit ruhiger, geistiger Hoheit Almosen austheilt (die Skizze früher im Louvre). Eine ähnliche Dar- 14.
stellung bei Lord Ashburton in London, wo sich mehrere andere kleinere Bilder befinden. — Unter den übrigen eigentlich historischen Compositionen grössern Umfanges sind noch zu nennen; eine naturalistisch schöne, in der Lichtwirkung 15.
bewundernswerthe Anbetung der Hirten im Museum von Madrid; zwei grosse halbrunde Bilder in der Akademie von Madrid, die Geschichte von der Stiftung der Kirche S. M. 16.
maggiore in Rom darstellend, wie die Madonna einem schlummernden Ehepaar erscheint, Beide dann ihre Vision dem Papste erzählen, und der Grund der Kirche gelegt wird, u. a. m. – Zahlreiche Verzückungen und Visionen von Heiligen, von der blossen Halbfigur bis zum umfangreichen Kirchenbilde waren ein Hauptgegenstand für Murillo wie für die spanische Kunst überhaupt. Die ungemeine Wahrheit und Schönheit des Ausdruckes, die himmlische Naivetät der Kinderengel und der meisterhaft behandelte Gegensatz des Tageslichtes mit dem überirdischen Lichte verleihen solchen Gemälden ihren grössten Werth. Zwei der schönsten haben wir bereits genannt; vier andere finden sich im Madrider 17.
Museum: S. Ildefons erhält von der Madonna ein bischöfliches Gewand; S. Augustin sieht in dem offenen Himmel die heil. Jungfrau und den Gekreuzigten nebeneinander; S. Franz bietet der Madonna in höchster Ekstase die Wunderrosen dar; S. Bernhard erblickt die Gebenedeite auf den Wolken zwischen Engelchören. Eine andere Ekstase des heil. Franz 18.
im Museo nacional zu Madrid. Mehrere Halbfiguren dieser 19.
Art (vormals?) im Louvre. — Unter den h. Familien ist diejenige 20.
im Louvre, die Madonna von Sevilla genannt, schon des herrlichen Colorites wegen eins der wichtigsten Bilder des Meisters: das auf dem Schoosse der Mutter stehende Christuskind empfängt von dem kleinen Johannes ein Rohrkreuz, dabei Elisabeth, oben Gott Vater in einer Glorie. Die Köpfe sind von grosser naturalistischer Anmuth, vorzüglich Elisabeth, die Kinder höchst reizend, die Madonna aber nicht bedeu-

tend. Ebendaselbst eine höchst liebenswürdige „Geburt der
21. Maria.“ Ein grosses, in der Behandlung sehr ähnliches Bild der
Nationalgalerie in London hält die Mitte zwischen einer heiligen
Familie und einer Trinität; das Christuskind steht in der
Mitte auf einem halbzerstörten Säulenschaft, den Blick andächtig aufwärts gerichtet; zu beiden Seiten knien anbetend
Maria und Joseph; oben Gott-Vater und der heil. Geist mit
22. Engelchören. Die „heil. Familie mit dem Hündchen im Ma-
23. drider Museum, ist kräftig genrehaft. — Einfache Madonnen
mit dem Kinde, meist in ganzer Figur, wie z. B. zwei im
24. Palast Pitti zu Florenz, eine (sehr vorzügliche) im Palast
Corsini zu Rom, eine in Dresden etc. sind von liebenswürdig
häuslichem Charakter, aber durchaus irdisch, das Kind durchgängig von wunderbarer Schönheit und Lebensfreude; eine
25. Ausnahme macht unseres Wissens nur das berühmte Bild der
ehemal. Leuchtenberg'schen Galerie in München, welches die
Madonna mit höherm Liebreiz und dem Ausdruck sinniger
Andacht, das Kind bekleidet und betend darstellt. — Scharf
getrennt von diesen Darstellungen sind diejenigen Bilder Murillo's, welche man als „Empfängniss“ (concepzion) zu benennen
pflegt. Hier schlägt er seine wunderbarsten Accorde an, hier ist
ein Höhenpunkt der Malerei des XVII. Jahrhunderts; im ganzen
Bereich der Kunst sind diese Bilder allein der sixtinischen
Madonna — nicht an die Seite, wohl aber gegenüber zu
26. stellen. Das Vorzüglichste derselben befindet sich im Louvre.
Ein andalusisches Mädchen in einfach weissem Gewande und
blauem Mantel, nicht idealschön, aber von höchstem sinnlichen
Liebreiz, steht mit über der Brust gekreuzten Händen auf der
Erdkugel, zu ihren Füssen die Schlange; Engelgenien schweben leicht auf Wolken um sie her; sie schaut mit einem
Ausdruck gotterfüllter, heiliger Sehnsucht nach dem Himmel
empor, von wo goldnes Glorienlicht auf sie niederströmt. Die
Kühnheit der Aufgabe ist durch die übermächtige Inbrunst
27. und Begeisterung völlig überwunden. — Ein anderes Bild
dieser Art, ebendaselbst, (früher in der Soult'schen Sammlung
zu Paris, stellt die h. Jungfrau noch jugendlicher dar, mit gefal-
28. tenen Händen, auf einem Halbmond stehend. — Eine dritte Dar-

stellung, im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M., ist flüchtiger
und minder kräftig in der Farbe, andere a. a. Orten. — Sobald
jedoch die Madonna wieder Objekt der Anbetung wird, bleibt
der religiöse Ausdruck weg. So z. B. in einer Madonnen- 29.
glorie mit vielen anbetenden Engeln und Menschen, (vormals?)
im Louvre; hier sind die aus dem Dunkel begeistert empor-
blickenden spanischen Charakterfiguren das Anziehendste.
Aehnliches gilt von einer in der Luft thronenden Madonna 30.
mit Engeln, in der Galerie des Dulwich-College bei London.
— Von den Darstellungen des englischen Grusses ist eine 31.
im Madrider Museum und eine andere im Louvre ausgezeich- 32.
net. — Eine besondere Lieblichkeit haben die Jesusknaben
Murillo's; der schönste im Madrider Museum, eine edle Ge- 33.
stalt, von ahnungsvollem Ausdruck; in der Leuchtenberg'schen 34.
Galerie fand sich auch ein Jesusknabe als guter Hirt, mit
drei Schaafen. Jesus und Johannes der Täufer als Kinder, 35.
welche sich innig und mit der anmuthvollsten Bewegung um-
armen, im Madrider Museum. Johannes als Kind, mit einem 36.
Lamme spielend, überaus holdselig, in der Nationalgalerie zu
London; u. A. m. — Endlich sind noch sehr viele Gestalten
einzelner Heiligen vorhanden, namentlich S. Joseph mit dem
Kinde, S. Antonius von Padua mit dem Kinde, S. Franz in 37.
Ekstase etc. Ausgezeichnete Exemplare von diesen befanden sich in der „spanischen Galerie“ des Louvre; ausserdem ebenda: eine kniende halbnackte Magdalena von grösster Sinnenschönheit und herrlichem Ausdruck der Andacht, in der Ausführung sehr vollendet — ein h. Capuziner, dem das verkleidete Christuskind ein Brod reicht, voll Demuth und Herzlichkeit, im Hintergrunde, wie bei Murillo sehr oft, eine düstere Landschaft; — der Evangelist Johannes auf Pathmos, in tiefer und dennoch gehaltener Begeisterung, u. A. m. Grässlich und gespensterhaft ist dagegen der heil. Bonaventura, welcher, mit göttlicher Erlaubniss aus dem Sarge erstanden, als Leiche mit gläsernen offenen Augen und starrem, gelbem Antlitz an einem Tische seine Denkwürdigkeiten schreibt; ein Bild, welches die Phantasie nicht mehr loslässt und offenbar mit Fleiss und innerer Ueberzeugung gemalt ist. — Von allen Gestalten Murillo's

genügt in der Regel der erwachsene Christus am wenigsten,
es sei denn, dass er selber flehend und leidend dargestellt sei,
wie z. B. in zwei effektreichen Eccehomo's im Louvre. — In
englischen Galerien findet man ausser den erwähnten noch
38. eine bedeutende Anzahl Murillo's, z. B. in Leight-Court; bei
39. Sir Th. Baring zu Stratton; sehr ausgezeichnete in der Ga-
lerie des Dulwich-College bei London: Jacob und Rahel, vor
einander kniend und sich umarmend, ein Bild von eigenthüm-
licher idyllischer Lieblichkeit, — ein Blumenmädchen von
grosser Anmuth des Ausdruckes, — ein schlafendes Christkind
durch rothe Vorhänge leis überschattet, u. a. m. — Portraits
40. von Murillo sind im Ganzen selten; das Berliner Museum
41. besitzt von ihm das lebenvolle Bildniss einer Dame von feurig
spanischer Physiognomie. Das Louvre, wie oben bemerkt, sein
eigenes.

Neben den genannten Meistern sind in der Sevillaner
Schule der Zeit endlich noch zu bemerken: Juan de Val-
dez, Nebenbuhler des Murillo, durch lebendige Composition
und grossen Effekt ausgezeichnet, aber insgemein flüchtig und
42. manierirt. Mehrere Werke im Provinzial-Museum von Sevilla;
43. eine h. Jungfrau in der ehemal. Galerie Soult zu Paris; eine ganze
44. Anzahl von Bildern vormals im Louvre. — Josef Antolinez,
dessen schönes natürliches Colorit, welches jedoch durch eine
mangelhafte Zeichnung beeinträchtigt wird, vielen Ruhm er-
langt hat. In der Galerie Esterhazy zu Wien eine unbedeutende
45. Flucht nach Aegypten; auch im Louvre (vormals) nur Unter-
46. geordnetes. — Ignacio Iriarte, der vorzüglichste unter
den spanischen Landschaftern. Seine, wie alle übrigen Land-
schaftsbilder der Spanier, zeigen grosse Massen, warmes Co-
lorit, kühne Behandlung und namentlich den Vorzug ausge-
zeichneter Luftperspektive. Iriarte soll in Murillo's frühern
Bildern öfter die Landschaften gemalt haben.

§. 304. Neben der Schule von Sevilla ist zunächst die Schule von Madrid, die eigentliche Hofschule Spaniens, im XVII. Jahrhundert durch bedeutende Leistungen ausgezeichnet. Jenen älteren Meistern, dem Navarrete und de la

Cruz, welche durch ihre Meisterschaft im Colorit bereits die eigenthümliche Richtung der Schule vorgezeichnet hatten, reihen sich hier mehrere Künstler von ähnlicher Eigenthümlichkeit an, unter denen besonders Luis Tristan (1586—1649) anzuführen ist, ein sehr ausgezeichneter Colorist, der namentlich dem Velasquez, als dieser nach Madrid kam, für
einige Zeit zum Vorbilde diente. Im Louvre befanden sich 1.
sechs Bilder aus der biblischen Geschichte.

Andre Elemente, die jedoch nicht von sonderlich bedeutendem Einfluss auf die Schule gewesen zu sein scheinen, flossen ihr von ausserhalb zu. Namentlich ist hier der Florentiner Bartolome Carducho (eigentlich: Carduccio, 1560–1608) anzuführen, der von Philipp II. nach Spanien berufen ward und die Eigenthümlichkeit der florentinischen Schule zur Zeit des Cigoli repräsentirt. Ein Gemälde
von ihm in der Galerie Esterhazy zu Wien, Maria mit dem 2.
Kinde und der heil. Franciscus, anbetend, erinnert in etwas an die Manier des Dolce, doch ist es kräftiger. Auch bei seinem bedeutend jüngeren Bruder Vicente Carducho, der durch ihn seine Ausbildung in Spanien erhielt, zeigt sich eine ähnliche Richtung. Dieser war zugleich ein vorzüglicher
Portraitmaler. Mehrere Bilder der Art im Museum von Ma- 3.
drid. Um der kolossalen Aufgabe willen müssen wir auch die 55 Bilder aus dem Leben des heil. Bruno und den Legenden der Carthäuser, alles in lebensgrossen Figuren, erwähnen, womit Carducho binnen 4 Jahren (1626--1630) um den sehr mässigen Lohn von 6000 Dukaten den Kreuzgang der grossen Carthause el Paular ausschmückte. Sie befinden
sich jetzt im museo nacional zu Madrid; man rühmt daran 4.
die reiche, nichts weniger als eintönige Erfindung, treffliche Anordnung und Ausführung. — Unter Vicente's Schülern
mag hier Felix Castello, von dem das Madrider Museum 5.
ebenfalls vorzügliche Portraitdarstellungen und ein schönes grosses Kriegsbild, die Einnahme eines holländischen Castells, besitzt, angeführt werden. — Ebenfalls zu jener Zeit kam noch ein anderer Toskaner, Patricio Caxes, aus Arezzo gebürtig, nach Madrid, unter dessen Schülern sein Sohn,

Eugenio Caxes, und besonders Antonio de Lanchares (1586–1658) ausgezeichnet sind. Von Eugenio
6. Caxes enthält das Madrider Museum ein grosses historisches Bild, die englische Landung zu Cadix im Jahre 1625, und eine kleine Madonna von Engeln bedient, beide Bilder correct und energisch.

Ungleich bedeutender scheint der Einfluss gewesen zu sein, den Velasquez auf die Schule von Madrid ausgeübt hat, und der überdies der eigenthümlichen Richtung der Schule mehr angemessen war. Ausser bei seinen eignen Nachfolgern zeigt sich die Blüthe der Schule vornehmlich bei den Schülern eines andern Meisters, des Pedro de las Cuevas, der den Ruhm eines guten Zeichners hat. Einer der vorzüglichsten unter diesen ist Antonio Pereda (1590—1669), dessen nach den Venetianern gebildetes Colorit dem des Murillo im Einzelnen an Glanz und Wahrheit noch vorangestellt
7. wird. Im Madrider Museum ist von Pereda eine Verzückung des heil. Hieronymus von besonders schönem Ausdruck; im
8. Louvre ein grosses Bild des heil. Ildefons, dem die Madonna
9. das bischöfliche Gewand reicht. — Die Galerie Esterhazy zu Wien besitzt von ihm ein treffliches Gemälde des heil. Antonius mit dem Jesuskinde, welches durch sehr schöne, zarte
10. Köpfe ausgezeichnet ist. Treffliche Portraits in der Münchner Galerie; einige andre Bilder, ebendaselbst, die dem Pereda zugeschrieben werden, haben mehr von der Art des Caravaggio und sind nicht sonderlich anziehend. Francisco Camilo, dessen sanftes Colorit gerühmt wird, Jose Leonardo, Antonio Arias Fernandez, sind ebenfalls als treffliche Schüler des Cuevas bekannt. Von den letztgenann-
11. ten finden sich beachtenswerthe Werke im Museum von Madrid, von Arias u. a. ein Christus mit den Pharisäern, von Leonardo zwei grosse kraftvoll bewegte Bilder aus dem nie-
12. derländischen Kriege, in tüchtiger Landschaft. Anderes vormals im Louvre. — Einer der ausgezeichnetsten ist Juan Careño de Miranda (1614–1685), welcher sein schönes Colorit nach Velasquez und van Dyck bildete. Ven ihm sieht man
13. in der Galerie Esterhazy ein Gemälde des heil. Dominicus,

welches schön und gross, in der Art des van Dyck, gehalten
ist. Ein vorzügliches Portraitbild Carls II. als Knabe im 14.
Berliner Museum, ein anderes zu Madrid im Museum, ein 15.
drittes im museo nacional, wo sich auch eine Marter des heil. 16.
Bartholomäus findet. Im Louvre (vormals) wiederum zwei Por- 17.
traits Carls II., wovon eines mit dem reichen Hintergrunde der
Gemächer des Escurials, ausserdem eine treffliche Sarazenen-
schlacht mit der Erscheinung des heil. Jacobus auf weissem
Pferde. — Schüler des Careño, und gleich diesem an van
Dyck erinnernd, ist Mateo Cerezo, von dem in der Galerie 18.
Esterhazy ein trefflicher Eccehomo vorhanden ist. Mehrere 19.
Bilder im Madrider Museum sind durch einen schönen Goldton 20.
ausgezeichnet.

An der Spitze einer andern Reihe von Künstlern der
Madrider Schule jener Zeit steht Francisco Rizi, der
jedoch durch seine Leichtigkeit und geringere Correctheit
bereits zur Verderbniss des Geschmackes beitrug Sein vor-
züglichster Schüler ist Juan Antonio Escalante (1630—
1670), wiederum durch eigenthümliche Anmuth des Colorits
ausgezeichnet. In der Galerie Esterhazy befindet sich von 21.
ihm das Bild einer Madonna, von Engeln umgeben, deren
Kopf ungemein zart und süss ausgeführt ist. Mehreres im 22.
Madrider Museum. — Nächst diesem ist besonders Claudio
Coello anzuführen, der 1693 starb und einer der letzten
spanischen Meister war, welche der Geschmacksverwirrung,
die gegen Ende des XVII. Jahrhunderts in der spanischen
Kunst einzureissen begann, kräftigen Wiederstand leisteten.
Doch zeigen auch seine Gemälde mehr eine eklektische Nach-
ahmung der früheren grossen Meister Spaniens, wie auch der
Niederländer und Venetianer, als eine eigenthümlich selb-
ständige Richtung. Das Museum von Madrid hat Bilder der 23.
Art von ihm, ebenso die Galerie Esterhazy zu Wien. In der 24.
Münchner Galerie sieht man ein ihm zugeschriebenes Bild 25.
von schlichter und grosser Wirkung: den heil. Petrus von
Alcantara darstellend, welcher mit einem Laienbruder auf dem
Meere wandelt. Sein Hauptwerk, „das Bild der Hostie", soll 26.
sich noch im Escurial befinden.

§. 305. Endlich ist noch der Schule von Valencia
Erwähnung zu thun, an deren Spitze, nächst jenen älteren
Meistern (Aregio, Neapoli, Joanez) Francisco Ribalta
steht (1551—1628). Dieser Künstler studirte in Italien be-
sonders die Werke des Sebastiano del Piombo, und seine
eignen Gemälde zeigen grösseren Theils, seinen Vorbildern
analog, eine Richtung auf den Charakter florentinischer Zeich-
1. nung, verbunden mit venetianischem Colorit. Solcher Art
sieht man zwei, jedoch nicht sonderlich bedeutende Bilder
2. heiligen Inhalts in der Galerie Esterhazy; zwei andre, welche
Gegenstände der antiken Mythe behandeln, waren in der
3. Leuchtenberg'schen Galerie zu München. In demselben Cha-
rakter, aber bedeutender, ist die Darstellung eines Christus-
leichnams zwischen zwei Engeln, im Museum von Madrid.
Ein sehr grossartiges Bild derselben Sammlung, die Evange-
listen Matthäus und Johannes in einer Landschaft darstellend,
erinnert mehr an die energische Weise des Spagnoletto. Mehreres
4. (ehemals) im Louvre. — Ribalta hat mehrere treffliche Schüler
gebildet. Unter diesen ist sein Sohn Juan Ribalta und
besonders Jacinto Geronimo de Espinosa anzuführen,
dessen Gemälde oft den kräftigen Werken des Guido Reni
5. zu vergleichen sind. Von ihm Mehreres im Madrider Mu-
seum, wo sich auch Werke der beiden Ribalta finden; sodann
6. acht Bilder (vormals) im Louvre, darunter eine energisch bewegte,
kühn gemalte Kreuztragung, eine eigenthümliche Mischung von
Trivialität und Adel darbietend. Sodann Jose de Ribera,
den man ebenfalls seinen Schülern zuzählt, dessen Ausbil-
dung aber vornehmlich Italien angehört, woselbst er unter
dem Namen des Spagnoletto bekannt ist. (Vergl. oben
S. 44. — Als einen Schüler des Ribalta nennt man auch
den Pedro Orrente (1550 1644), der sich später der
Weise der venetianischen Schule, vornehmlich des Jacopo
7. Bassano, zuwandte. Den Werken des letzteren gleicht die
Mehrzahl seiner Bilder, wie z. B. eine Darstellung des Mahles
8. von Emaus in der Galerie Esterhazy. Mehrere derselben Art
in der Kathedrale von Valencia; ein heil. Sebastian, eben-
9. dort, grossartiger und von vorzüglicher Schönheit. Unter

den Bildern im Louvre war ein Christus in Gethsemane das Werthvollste.

§. 306. Gegen das Ende des XVII. Jahrhunderts erlosch jene eigenthümliche und bedeutsame Blüthe, zu welcher die spanische Kunst emporgeführt war. Schnelligkeit und Handfertigkeit, ohne Rücksicht auf die tiefere Bedeutung der Kunst, ward das Hauptziel des Strebens der spanischen Künstler dieser und der späteren Zeit. Sehr verderblich wirkte auf sie das Beispiel des Italieners Luca Giordano ein, der in den letzten Jahren des XVII. Jahrhunderts nach Spanien kam, und durch seine glänzende, nur auf äusseren Erfolg gerichtete Manier Viele zur Nachahmung hinriss. Unter den Künstlern, welche dieser Zeit und der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts angehören, mögen hier einige der wichtigeren namhaft gemacht werden.

Antonio Palomino y Velasco (1653—1726) hat zuerst, durch seine Sammlung von Notizen über spanische Künstler, der spanischen Kunstgeschichte einen brauchbaren Boden zuzubereiten begonnen; freilich fehlt es diesen Notizen noch mannigfach an strengerer Kritik. Seine zahlreichen
Malereien (einiges sonst im Louvre) haben den allgemeinen 1.
Charakter einer mehr äusserlichen Tüchtigkeit. — Antonio Villadomat (1678—1755) hat sich selbst eine, ebenfalls
schlichtere Weise der Darstellung gebildet; ein ansprechendes 2.
Gemälde von ihm in der Galerie Esterhazy. — Alonso de Tobar, Zeitgenoss des vorigen, ein nicht unglücklicher Nach-
ahmer Murillo's. Ein sonderbares Bild von ihn im Museum 3.
von Madrid: die göttliche Hirtin (Maria), welche Schaafe mit Rosen füttert*) (Allegorie des Rosenkranzes?), nicht ohne eine bedeutende, an Murillo erinnernde Wirkung. Eine Ruhe
auf der Flucht in der Galerie Esterhazy von schwach gemüth- 4.
lichem Ausdrucke.

Das Letzte, was im XVIII. Jahrhundert gut bleibt und

---

*) Schwerlich eine „Allegorie des Rosenkranzes" wie oben vermuthet wird, sondern dem „Hohenliede" entnommen, wo so viel „unter Rosen geweidet" wird. Maria „im Rosengarten" ist bekanntlich auch der altdeutschen Kunst ein geläufiger Gegenstand. v. Bl.

anspricht, sind die Blumenstücke von Espinos und die Stillleben, womit Luis Menendez die Säle von Aranjuez decorirte. — Din akademischen Anstrengungen unter Carl III., welcher den Rafael Mengs nach Spanien rief, werden wir unten zu erwähnen haben. Trotz des besten Eifers war es vorüber mit der spanischen Kunst, welche eine der grossartigsten Lebensäusserungen des XVII. Jahrhunderts gewesen war.

Fünftes Capitel.

Französische und englische Historienmalerei.

§. 307. Wir dürfen hier die Historienmalerei Frankreichs und Englands wohl in einen Abschnitt zusammenfassen, insofern sie dem feurigen Naturalismus der Spanier und Niederländer gegenüber, einen gemeinsamen vorherrschend eklektischen Charakter trägt und — bei der innern Unselbständigkeit — vorerst tragen musste.

In Frankreich*) begann allerdings das Kunstleben der neuern Zeit, nachdem die Ueberlieferungen der Schule von Fontainebleau (s. oben) erloschen waren, mit einem theilweisen Anschluss an den italienischen Naturalismus. Des Valentin haben wir bereits als eines Schülers von Michelangelo Caravaggio gedacht; dasselbe gilt auch von seinem Lehrer Simon Vouet (1582–1641), welcher sich nach den Werken der späteren Venetianer und dann vornehmlich nach Caravaggio gebildet hatte; seine Werke tragen das naturalistische Gepräge des letzteren, welches jedoch durch eine gewisse Schlichtheit
1. und Einfachheit gemässigt ist. Paris (namentlich das dortige
2. Museum) besitzt deren eine bedeutende Anzahl; im Berliner

---

*) Für diesen Abschnitt vergl. hauptsächlich Waagen, Paris, S. 638 u. ff. — Die Literatur haben wir Bd. II. S. 596 angegeben.

Museum befindet sich von ihm das tüchtig gemalte, sonst aber leidlich unangenehme Bild einer Verkündigung. Aus seiner zahlreichen Schule sind die berühmtesten derjenigen Künstler hervorgegangen, welche den Glanz der Regierung Ludwigs XIV. zu verherrlichen bemüht waren. Wir werden indess bald sehen, dass dieselben ohne Ausnahme in den emsigsten Eklekticismus ausschlugen.

Schon der bedeutendste unter den französischen Zeitgenossen des Vouet steht sowohl diesem und seinen Anhängern, als auch den gleichzeitigen Italienern in abgeschlossener Eigenthümlichkeit gegenüber. Dies ist Nicolas Poussin (1594—1665). Nach den Vorbildern italienischer Kunst, welche ihm Frankreich darbot, zunächst gebildet, vollendete er seine Studien in Italien selbst nnd hielt sich dort (in Rom) den grösseren Theil seines Lebens auf. Hier war es die Welt des classischen Alterthums, welche mächtig auf seinen Sinn wirkte und vornehmlich die eigenthümliche Entwickelung seines Styles bngründete. So findet man in seinen Werken ein ernstes plastisches Element, eine Strenge und Bestimmtheit des Styles, die einen auffallenden Gegensatz zu den Richtungen der Zeitgenossen bildet; ebenso eine geistreich dramatische Entwickelung der dargestellten Vorgänge, die alle Personen in das Interesse der Handlung verflicht und den Aufwand müssiger Schaustellungen gänzlich vermeidet. Freilich verbinden sich mit diesen Vorzügen auch bedeutende Mängel. Nicht nur dic heitere Belebung der Gestalten durch Farbe und Licht, sondern auch die Unbefangenheit und Naivetät des Gefühles wird häufig in seinen Werken vermisst; insgemein machen sie in der Zeichnuug einen günstigeren Eindruck als im Gemälde. Man wird durch die Kälte des berechnenden Verstandes abgestossen, und der Prunk mit antiquarischer Gelehrsamkeit dient nicht gerade dazu, diesen Eindruck zu mildern. Letzteres tritt besonders in den Darstellungen der heiligen Geschichte störend hervor, in denen Poussin der nüchternen historischen Wahrheit (oder vielmehr dem, was er dafür hielt) jene höhere, innere Wahrheit, die zwar nur auf dem Boden der Tradition beruht, geopfert hatte.

In dieser Beziehung dürften namentlich seine gerühmten und in andrer Rücksicht allerdings sehr verdienstlichen Darstellun-
3. gen der sieben Sacramente (in der Bridgewater-Galerie zu London) anzuführen sein; wenn hier z. B. das Abendmahl des Herrn in der Form eines antiken Tricliniums dargestellt wird, wo der Heiland sowohl wie die Jünger auf den Ruhebetten ausgestreckt liegen, so ist natürlich die höhere Auffassung der Handlung schon hierdurch wesentlich beeinträchtigt. Dazu kömmt noch hier wie in vielen andern Gemälden die einförmig antike, allgemeine Bildung der Köpfe, welchen oft aller individuelle Inhalt fehlt. Poussin ist der erste Maler, bei welchem die Antike als unbedingtes Vorbild zu Tage tritt, nachdem das rafaelische Zeitalter bei allem Enthusiasmus doch nur allgemeine Anregungen, die Schule der Caracci nur einzelne Formen von ihr angenommen hatte; er geht theilweise parallel mit der damaligen literarischen Entwickelung seines Vaterlandes, wo z. B. das Drama sich sklavisch den — noch dazu missverstandenen — antiken Regeln fügte*). Man möchte sagen, dass erst mit diesem Schritte der letzte Schimmer mittelalterlicher Anschauung verloschen gewesen sei, dass jetzt erst jener Dualismus der Bildung begonnen habe, welcher einerseits die wirkliche Welt im Auge hat, andererseits sich an ein fernliegendes Ideal lehnt, das er vergebens zu verwirklichen oder wenigstens als Kriterium der Dinge geltend zu machen sucht. In Betreff der Malerei muss allerdings beigefügt werden, dass anderweitige theils naturalistische, theils akademische Einwirkungen diese ausschliessliche Geltendmachung des Alterthums wieder für mehr als ein Jahrhundert überflutheten und dass Poussin als ein noch ziemlich vereinzelter Vorläufer derjenigen klassischen Richtung dasteht, welche erst unmittelbar vor der französischen Revolution mit J. L. David völlig siegreich auftrat.

*) Wer sich den grossen Unterschied der Aneignungsweise des Alterthums in der rafaelischen Zeit und unter Ludwig XIV. klar machen will, vergleiche z. B. den Orfeo des Angelo Poliziano mit irgend einem Trauerspiel des Racine, oder, um bei der bildenden Kunst zu bleiben, Serlio's Westfasade des Hofes im Louvre, mit Perrault's äusserer Colonnade.

Unstreitig ist Poussin lange Zeit sehr überschätzt worden; immer jedoch, und namentlich mit Rücksicht auf die Zeit, sind seine oben angeführten Vorzüge sehr anzuerkennen und sie haben sowohl in grösseren, reichbewegten Compositionen, — wie in seiner Pest der Philister und der Mannalese (im 4.
Louvre), in dem Moses, welcher den Quell des Felsens her- 5.
vorruft (in der Eremitage zu Petersburg), in der grossen höchst meisterhaften Pest von Athen (zu Leight-Court), — 6.
wie auch in einfachen Darstellungen Treffliches hervorgebracht. Zu letzteren gehört u. a. seine gemüthvoll idyllische Composition der arkadischen Hirten, welche in einer grünenden 7.
Landschaft um ein Grab mit der Inschrift „Et in Arcadia ego" versammelt sind (im Louvre); eine reizende Liebesscene 8.
aus Boccaz (im Palast Colonna zu Rom); vor allen aber seine eben so schlichte, wie grossartig bedeutsame Composition des 9.
Testamentes des Eudamidas (Kopenhagen, beim Grafen Moltke). — In einigen Darstellungen tritt auch das seltene Element einer wärmeren Färbung auf ansprechende Weise hervor. Zu diesen gehören namentlich verschiedene Bacchanale (ein sehr vorzügliches in der National-Galerie zu Lon- 10.
don) und mehrere Scenen aus der Geschichte des Rinaldo und der Armida (aus Tasso's befreitem Jerusalem), — eine der trefflichsten, in der Rinaldo schlafend in Armidens Zau- 11.
bergärten entführt wird, im Berliner Museum. Treffliche Bilder finden sich ausserdem in den Sammlungen des Herzogs 12.
von Devonshire zu London, des Grafen Radnor zu Longford- 13.
castle, u. s. w. — Ein grosses Altarbild im Vatican, die 14.
Marter des heil. Erasmus (welchem bekanntlich die Gedärme aus dem Leibe gewunden wurden) lässt durch höchste Gediegenheit des Styles die Scheusslichkeit des Gegenstandes beinahe vergessen.

Die bedeutenden Leistungen Poussin's im Fache der Landschaftmalerei werden wir unten im Zusammenhang mit andern grossen französischen Landschaftern, mit Caspar Poussin und Claude Lorrain zu erörtern haben.

Neben Poussin sind, unter den historischen Malern Frankreichs, zunächst seine Zeitgenossen Jacques Stella

und Philippe Champaigne (1602—1674) zu nennen, die im Styl ihrer Werke eine gewisse Verwandtschaft mit Poussin zeigen. Champaigne, ein geborner Brabanter, ist ausserdem insbesondre durch sein vorzügliches Colorit ausgezeichnet und
15. nimmt als Portraitmaler eine bedeutende Stellung ein. Eine grosse Anzahl seiner Bilder, worunter das vorzügliche Portrait Richelieu's, im Louvre. — Als ein guter Colorist, nach venetianischen Mustern gebildet, ist neben diesem noch Jacques Blanchart zu nennen.

§. 308. Wir kommen nunmehr auf die bedeutendsten Meister, welche aus der Schule des Simon Vouet hervorgegangen sind. Valentin, welcher ausserhalb der Reihe der übrigen steht, haben wir bereits (S. 124) erwähnt.

Bei weitem der vorzüglichste unter Vouet's Schülern war Eustache le Sueur (1617—1655). Doch war es minder der Styl seines Meisters, nach dem sich le Sueur gebildet hat, als vielmehr die in Frankreich befindlichen Werke Rafaels und vornehmlich die Kupferstiche Marc-Anton's nach Rafael, die ihm zu Vorbildern dienten; in Italien selbst ist er nicht gewesen. Dieser Richtung gemäss zeigt sich in der That ein Nachklang jener reineren Schönheit Rafaels in le Sueur's Werken, ein mehr innerliches Leben in seinen Gestalten, was ihn unter den Malern seiner Zeit eigenthümlich anziehend macht. Freilich steht er Poussin in der Bedeutsamkeit der Composition, in der Bestimmtheit des Styles nach, ist er überhaupt nicht durch energische Darstellung des Lebens ausgezeichnet; doch muss er immer als einer der liebenswürdigsten Künstler der älteren französischen Schule bezeichnet werden, auch wenn der Ehrentitel des „französischen Rafael", den man ihm beigelegt, etwas unstatthaft erscheint. Zu seinen vorzüglichsten Werken gehört die grosse Reihen-
1. folge von Gemälden aus dem Leben des heil. Bruno, die für das kleine Karthäuserkloster zu Paris ausgeführt wurde und sich gegenwärtig im Louvre befindet; unter diesen sind besonders die einfachen Scenen des Mönchslebens vorzüglich
2. ausgezeichnet. (Im Berliner Museum befindet sich von le Sueur eine treffliche Darstellung des heil. Bruno in seiner

Zelle, die ebenfalls durch eine tief gemüthliche Stimmung beachtenswerth ist). In der Pinakothek zu München ein 3.
Christus mit Martha aus der ehemaligen Galerie Fesch erworben. Ausser verschiedenen andern Werken heiligen Inhalts sind sodann die Gemälde anzuführen, welche er für das 4.
Hotel Lambert zu Paris ausführte und die gegenwärtig grösstentheils ebenfalls im Louvre aufbewahrt werden, die Musen und andre Figuren der antiken Mythe darstellend. Bei diesen tritt jedoch, trotz ansprechender Einzelheiten, der Mangel an frischer Sinnlichkeit bereits mehr störend hervor. — Le Sueur's ernsteres Streben fand übrigens bei seinen Zeitgenossen wenig Anerkennung und er hatte mannigfach durch die Feindschaft eifersüchtiger Nebenbuhler zu leiden.

Ein dritter Schüler Vouet's war Pierre Mignard, genannt Mignard le Romain. Ein schönes ansprechendes Colorit, und demgemäss eine erfreuliche Auffassung des Lebens, bezeichnet die Richtung dieses Künstlers, welche er durch Studien in Italien, besonders zu Venedig ausgebildet hatte. Unter den französischen Portraitmalern nimmt er eine der ersten Stellen ein, und die graziöse Auffassung, welche seinen Bildnissen eigen ist, erscheint der Mehrzahl nach nicht gesucht, sondern sie entspricht vielmehr mit Unbefangenheit der allgemeinen Richtung der Zeit. Die Museen von Paris, 5.
Berlin, u. a. m. besitzen vorzügliche Bilder der Art. In historischen Darstellungen ist er minder bedeutend.

Derjenige unter Vouet's Schülern, welcher den meisten Einfluss auf die Richtung der französischen Malerei ausübte und welcher die Kunst mit demselben Despotismus beherrschte, wie sein König Ludwig XIV. den Staat, war Charles le Brun (1619-1690), — ein Künstler von grossem Talent, von reicher Phantasie und leichtester Darstellungsgabe, aber ohne die innere Lauterkeit und Sammlung, welche dem Werke der Hand das Gepräge des Geistes giebt. Man lernt ihn von der besten Seite kennen in dem sehr grossen Jabach'schen 6.
Familienbild, im Berliner Museum; hier sind die Vorzüge seines Styles mit Naivetät und individueller Feinheit gepaart; die meisterliche Haltung des Ganzen wie die geistvolle Auf-

fassung einzelner Figuren erinnert sogar an van Dyck. An
7. seinen historischen Bildern dagegen, von welchen der Louvre eine grosse Anzahl enthält, ist mehr kulturgeschichtliche Belehrung als reiner Genuss zu finden; sie sind als die blendenden Decorationen jener pomphaften aber innerlich hohlen Regierung zu betrachten, welche der gesammten gebildeten Welt ihre Gesetze vorschrieb; bei allem Aufwand an Gestalten und Farben entbehren sie sowohl des inneren Gefühles und der individualisirenden Durchbildung, wie der künstlerischen Gemessenheit und Klarheit. Zu den gerühmtesten gehören seine Darstellungen aus dem Leben Alexander's des Grossen im Museum von Paris, besonders die Scene, welche Alexander im Zelte des Darius darstellt, und die verschiedenen Siegeskämpfe des macedonischen Königs*). Von le Brun und seiner zahlreichen Schule datirt sich die tiefe Entartung der französischen Malerei, der Uebergang zu einer hohlen, theatralischen Manier, welche als der letzte Verfall der modernen Kunst zu betrachten ist. — Doch ist beiläufig zu bemerken, dass gerade dieselbe Zeit die vorzüglichsten, im Einzelnen noch unübertroffenen Leistungen in einem andern Fache der Kunst, in der Kupferstecherei, hervorgebracht hat. In diesem Betracht genügt es, die Namen eines Edelinck, Nanteuil, Drevet u. a. m. anzuführen, welche alle Zeit als Meister ersten Ranges genannt werden müssen. Aber der Entwickelungsgang der Kupferstecherei, als einer nachahmenden Kunst, ist nicht mit Nothwendigkeit an die selbstschöpferischen Leistungen der Malerei gebunden.

§. 309. So mag es genügen, hier die bedeutenderen Maler der Kürze nach anzuführen, welche zur Zeit des le Brun und das nächste Jahrhundert nach ihm, in mehr oder minder augenfälliger Befolgung derselben manierirten Richtung, die Jahrbücher der französischen Kunstgeschichte schmücken. Zu diesen gehören zunächst Sebastian Bourdon, ein Nachahmer der verschiedensten früheren Meister,

*) Diese Bilder sind gegenwärtig durch die Verwahrlosung, welcher der Louvre unterliegt, fast unkenntlich geworden.

auch als Landschaftsmaler bekannt (s. unten) und Noel
Coypel. — Dann, um den Schluss des XVII. Jahrhunderts
blühend: Antoine Coypel (Sohn des Vorigen), die Brüder
Bon Boullogne und Louis de Boullogne, die beiden
François de Troy (Vater und Sohn), Nicolas de Lar-
gilliere, Raymond la Fage, Laurent de Lahyre,
Charles de Lafosse, u. a. m., von welchen der Louvre 1.
zahlreiche Werke besitzt. Drei Maler ragen über die Ge-
nannten durch höheres Talent und Mässigung des Styles
bedeutend empor: Jean Jouvenet (1644—1717) mit seiner
meisterhaft componirten und nicht unedeln Kreuzabnahme 2.
und mehrern andern Bildern; Nicolas Colombel mit
seinem „Wunder des heil. Hyacinth", in welchem sich ein 3.
in dieser Zeit sehr seltener Adel der Sinnesweise und grosse
künstlerische Gediegenheit zeigt; endlich Hyacinthe Ri-
gaud (1659—1743), der grösste Portraitmaler seiner Zeit,
mit seinem grossen, geistvollen und wirkungsreichen Bildniss 4.
Bossuet's; andere Bildnisse Rigaud's wollen oft theatralisch
imponiren, sind aber doch insgemein trefflich aufgefasst und
von schöner Ausführung. — Endlich, gegen die Mitte des
XVIII. Jahrhunderts blühend: die Maler aus der Familie
Vanloo (die Brüder Jean Baptiste und Charles An-
dré, und die Söhne des Erstern: Louis Michel, Hofmaler
des Königs von Spanien, und Charles Amédée, Hofmaler
des Königs von Preussen), Antoine Pesne (wiederum ein
guter Portraitmaler, Vorgänger des Ch. Am. Vanloo in Berlin,
wo das Museum noch einige Bildnisse von ihm besitzt), 5.
Pierre Subleyras (vielleicht der begabteste französische
Historienmaler dieser Zeit; Hauptwerk: Kaiser Valens vom 6.
heil. Basilius durch Vorwürfe erschüttert, in S. M. degli
Angeli zu Rom, wenigstens in den Nebendingen genügend),
François le Moine und François Boucher (1704 bis
1770, der sogenannte „Maler der Grazien" — bei dem die
Kunst bis auf eine gänzliche Entnervung und castratenhaften
Kitzel herabgesunken war).

§. 310. In England beginnt ein selbständiges Leben in der Malerei nicht vor dem XVIII. Jahrhundert*). Selbst der sehr kunstliebende Karl I. war wesentlich auf ausländische Maler angewiesen; für ihn arbeiteten Rubens und van Dyck, neben welchen man noch den in Miniaturportraits ausgezeichneten Balthasar Gerbier, ebenfalls einen Brabanter, nennen kann. Die Revolution, welche u. a. die Zerstreuung der überreichen Gemäldesammlung des Königs zur Folge hatte, war natürlich der Kunst auch in keiner andern Beziehung günstig. Eine kirchliche Malerei war zur Unmöglichkeit geworden, und selbst mit der profanen mochte sich der Puritanismus nicht recht vertragen, sodass weder Genrebild noch Landschaft bedeutend aufkommen konnten. Die vereinzelten Liebhaber der höhern Kunstgattungen liessen entweder ausländische Maler kommen oder sie begannen, oft mit dem grössten Aufwande, zu sammeln. Nur das Portrait gedieh einigermassen, aber ebenfalls durch Mitwirkung fremder Kräfte.

Seit der Revolution, vornehmlich unter der Regierung Karl's II., treten zuerst verschiedene englische Portraitmaler von Bedeutung, die ihre Ausbildung vornehmlich dem van Dyck und seinen Musterbildern verdanken, auf. Der vorzüglichste unter diesen ist William Dobson (1610—1647), dessen Portraits den Vorzug treffender Charakteristik, sowie tüchtiger Zeichnung und Farbe haben. Neben ihm sind George Jamesone, — und später, in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts, Richard Gibson, Michael Wright und Samuel Cooper, der letztere in seinen Miniatur-Portraits sehr geschätzt, zu nennen. — Am berühmtesten jedoch ist wiederum ein Ausländer: Peter Lely (eigentlich van der Faes, 1618—1680), aus Soest in Westphalen gebürtig, der durch ein eigenthümliches Talent zur Darstellung weiblicher Anmuth begünstigt war. — Zu der Ausführung grösserer Deckengemälde im Schlosse Windsor

*) Die Literatur s. Bd. II. S. 599. — Ueber Kneller s. Kunstblatt 1846, S. 63.

war von Karl II. der Neapolitaner Antonio Verrio angestellt worden, welcher u. a. mehrere Räume von Burleighhouse mit wüstmanierirten Wandbildern versah. 1.

Um den Schluss des XVII. Jahrhunderts galt als der berühmteste Portraitmaler seiner Zeit Gottfried Kneller (aus Lübeck gebürtig, 1648 – 1723), von dessen Arbeiten noch gegenwärtig alle Paläste und Landsitze des englischen Adels überfüllt sind. Einzelne davon sind naturwahr, fleissig und von schöner, warmer Färbung, die meisten aber flache, theatralische Paradebilder, und, wenn auch nicht ohne Geist, so doch durchweg flüchtig und manierirt gearbeitet. — Tüchtiger, jedoch minder berühmt sind die Portraits seines jüngeren Zeitgenossen, des Engländers Jonathan Richardson.

In der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts werden neben den Ausländern noch mehr englische Künstler bemerklich; aber sie folgten zumeist dem entarteten Style der damaligen französischen Malerei, der eine despotische Herrschaft über die gebildete Welt ausübte. Der bedeutendste unter ihnen ist James Thornhill (1676—1734), welcher verschiedene Altarblätter und Deckengemälde, wie die im Greenwich-Hospital, namentlich auch die Malereien in der Kuppel der Paulskirche zu London — grau in grau, Geschichten des Apostel Paulus darstellend — ausgeführt hat. Jünger als Thornhill ist der treffliche Portraitmaler Joseph Highmore.

§. 311. Von bedeutenderer Einwirkung auf eine eigenthümliche Ausbildung der Kunst in England waren jedoch erst die Leistungen derjenigen Künstler, deren Blüthe der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts angehört. Aber auch in Bezug auf diese ist noch zu bemerken, dass sie isolirt zwischen den übrigen Verhältnissen des Lebens dastehen, dass ihnen keine grossartige Theilnahme von Seiten des Volkes oder des Staates entgegengekommen ist und dass sie nur durch das Interesse von Privatleuten für die Kunst getragen wurden. Die Kirche, welche sonst dem Aufschwunge der Kunst die edelste Nahrung zu geben berufen ist, ver-

harrte nach wie vor in ihrer feindlichen Opposition; ja letztere ging so weit, dass, als im Jahre 1773 mehrere der vorzüglichsten englischen Künstler sich erboten, die kahlen Wände der Paulskirche zu London mit der Darstellung biblischer Begebenheiten unentgeldlich auszuschmücken, dieser Vorschlag von Seiten der Geistlichkeit unter Vorsitz des Bischofes Terrick entschieden abgelehnt wurde. — Um so mehr ist einer solchen Befangenheit gegenüber das patriotische Unternehmen eines Privatmannes anzuerkennen, welches von bedeutendstem Einfluss auf die Entwickelung der Kunst in England, und über die Grenzen des Kanals hinaus, gewesen ist. Diess ist die Shakspeare-Galerie, welche der Aldermann John Boydell gründete: eine grosse Reihenfolge von Gemälden aus den Dichtungen des grossen Dramatikers der neueren Zeit, deren Ausführung den vorzüglichsten Künstlern übertragen wurde. Zwar kam der Plan nicht in seiner vollen Ausdehnung (etwa nur ein Drittheil desselben) zur Ausführung, auch wurden die Gemälde nachmals leider verstreut; doch war auch das, was die ausserordentlichen Kosten durchzuführen gestatteten, von höchster Wichtigkeit, und das grosse Kupferwerk, welches nach den ausgeführten Gemälden angefertigt und im Jahre 1805 vollendet wurde *), hat der Nachwelt ein Zeugniss des edelsten Wollens hinterlassen. Wir werden nicht irren, wenn wir diesem Unternehmen einen wesentlichen Einfluss in der Begründung des sogenannten romantischen Genre, das in der neuesten Kunst aller Orten so bedeutsam hervortritt, zuschreiben.

Auch die Folgezeit bot der englischen Kunst keine grossartige Unterstützung dar; es waren nur die Kräfte der Privaten, welche dieselbe trugen und die sich, in der Gestalt von Kunstvereinen und in der Einrichtung der Kunst-Ausstellungen, zu einer grösseren Wirksamkeit verbunden haben.

---

*) *A Collection of prints from pictures painted for the purpose of illustrating the dramatic Works of Shakspeare, by the artists of Great-Britain,* 1805. Zwei Bände in gr. Folio mit 80 Platten.

Der Begründer der den Engländern eigenthümlichen
Malerschule ist Sir Josua Reynolds (1723—1792). Er
legte den Grund zu jener Behandlungsweise, welche durch
die Tiefe des Tons und die saftige Färbung der englischen
Schule die Richtung gab, worin sie allen Schulen der neuesten
Zeit vorangegangen und auf die neuern Leistungen der
Kunst in Frankreich und Deutschland — wenn auch viel-
leicht durch manche Mittelglieder — gewiss nicht ohne Ein-
wirkung gewesen ist. Ausserdem war er ein Eklektiker,
welcher die Vorzüge mehrerer der grössten Maler zu ver-
einigen strebte. Tizian's Lokaltöne, das Farbenspiel des
Rubens, das Helldunkel Rembrandt's suchte er in Eine
Manier zu vereinigen; in der Art des Farbenauftrages erhob
er besonders Correggio, in der Ausführung aber übertrieb er
die freie Behandlungsweise, was als Erbstück von ihm noch
vielen Engländern anhängt. — Reynold's Grösse besteht vor-
nehmlich im Fache des Portraits; in dem feinen Gefühl für
Formen und dem kräftigen Vortrag ist er von keinem seiner
Landsleute übertroffen worden; selbst in der Färbung hat er
oft eine überaus grosse Frische. Bilder der Art sieht man
in vielen englischen Sammlungen, u. a. in der National- 1.
Galerie zu London (hier besonders der schöne männliche
Kopf, welcher unter dem Namen des verbannten Lords be-
kannt ist). — Weniger bedeutend ist Reynolds in historischen
Malereien, denen es namentlich an der bedeutsameren Würde
des historischen Styles fehlt. Für die Shakspeare-Galerie
lieferte er u. a. den Tod des Cardinals Beaufort aus König
Heinrich VI. (gegenwärtig im Dulwich-College bei London), 2.
ein Bild, welches in grauenhafter Weise das Ende des Bösen
darstellt. In ähnlich grässlicher Darstellung ist von ihm der
Tod des Grafen Ugolino und seiner Söhne im Hungerthurme
zu Pisa behandelt. Sehr anmuthig und vortrefflich ausge-
führt ist dagegen ein kleines Bildchen des Puck aus Shak- 3.
speare's Sommernachts-Traum (im Besitz des Hrn. Rogers
zu London), der als ein kleiner nackter Knabe auf einem
Pilze sitzt und in unbeschreiblicher Laune frohlockend Arme
und Beinchen ausstreckt. — Viele von Reynolds' Bildern

sind bereits verblichen, indem er unablässig bemüht war, neue Bindemittel der Farbe zu entdecken, und diese Versuche nicht immer glücklich abliefen.

Unter den Historienmalern, welche theils als Zeitgenossen von Reynolds, theils als jüngere Künstler der englischen Schule des XVIII. Jahrhunderts angehören, sind besonders die folgenden zu nennen:

George Romney (1734—1802), Reynolds' Nebenbuhler, doch von flüchtiger Zeichnung und unharmonischem Colorit. Eine seiner vorzüglichsten Compositionen gehört zur Shakspeare-Galerie und stellt eine Scene aus dem Sturm dar.

Benjamin West (geb. zu Springfield im Staate Pensylvanien 1738, gestorben 1820 als Präsident der Londoner Akademie der Künste). Dieser Künstler zeichnet sich, im Gegensatz gegen Reynolds, durch eine gewisse Strenge und Kühnheit, sowohl in der Composition als in der Zeichnung des menschlichen Körpers, den er gründlich verstand, aus. Weniger kräftig und tief im Colorit, als Reynolds, fehlt ihm besonders der Reiz des Helldunkels. Zu seinen grossartigsten
4. Werken gehören: Moses mit der ehernen Schlange (im Besitz
5. des Hrn. Neeld zu London) und der Apostel Paulus auf der
Insel Melite, wie er die Viper von sich schleudert (Altarblatt
in der Kirche des Invalidenhospitals zu Greenwich); sodann
6. einige Schlachtenstücke in der Grosvenor-Galerie, unter denen
besonders die Schlacht à la Hogue und der Tod des Generals Wolfe ausgezeichnet sind. In andren, namentlich späteren Werken missfällt West durch Kälte in Auffassung und
7. Färbung, und nüchterne Regelrichtigkeit. Zu diesen gehören
sein Abendmahl in der National-Galerie, Christus, der die
8. Kinder segnet, in der Akademie zu London u. a. m.

James Barry (1741—1806). Bei unverkennbarem Talent doch noch unangenehmer in der Färbung als West und mangelhafter in der Zeichnung. Sein Hauptwerk befindet
9. sich im Sitzungssaal der Akademie der Künste und stellt in
einer Folge von sechs grossen Gemälden symbolischen Inhalts den Gang und die Segnungen der Kultur dar.

John Opie (1761—1807) ist einer der bedeutendsten
Künstler der englischen Schule Kräftige Färbung und freie
Pinselführung, gute Vertheilung der Licht- und Schatten-
massen, einfach grossartige Behandlung und lebenvolle, be-
stimmte Charakteristik sind die Hauptverdienste seiner Ge-
mälde. Eins der vorzüglichsten (zu Guildhall in London 10.
befindlich) stellt die Ermordung des Rizzio dar und ist
ebenso lebendig in der Handlung wie vortrefflich im Hell-
dunkel. Anderes von ihm ist für die Shakspeare-Galerie
gestochen.

James Northcote, Schüler von Reynolds, hat durchweg eine gewisse Kraft in der Färbung, ohne aber den weiteren Verdiensten seines Meisters oder den Vorzügen des Opie gleich zu kommen. — Ein sehr trefflicher Nachfolger des Reynolds im Fache des Portraits war John Hoppner.

Thomas Stothard hat unter den Historienmalern Englands vielleicht das bedeutendste Talent für Würde und Adel des Styles blicken lassen. In früherer Zeit der naturalistischen Weise des Rubens nachfolgend (so besonders in der Shakspeare-Galerie), wandte er sich später den Italienern zu. Seine Pilgerschaft nach Canterbury zeigt ein eigenthümliches, geistreiches Eingehen auf die Richtung des XV. Jahrhunderts; seine Darstellung der Boadicea, Königin der Britten, welche ihr Volk zur Vertheidigung des Vaterlandes gegen die Römer aufmuntert, steht in der Schönheit der Zeichnung und der Reinheit des Styles Rafael nahe. Beide sind im Kupferstich bekannt. In späterer Zeit hat er sich einer, wenn auch geistreichen Nachahmung des Wateau hingegeben und dadurch eine Richtung unter den neueren Künstlern begründet, die dem bedeutsameren Aufschwunge der Kunst nicht eben günstig ist. Die englischen Almanachbilder geben hiervon nur zu vielfache Zeugnisse.

Richard Westall, dem Schlusse des XVIII. Jahrhunderts angehörig, hat in seinen früheren Compositionen oft etwas Zartes, beinahe empfindsam Sentimentales, dabei einen gewissen, den Engländern eignen Reiz in der Vertheilung

von Licht und Schatten, der ebenso wie die gefällige Farbe das Auge besticht. In späteren Werken hingegen erscheint er steif und affectirt

Unter mehreren Ausländern, welche zu derselben Zeit in England thätig waren, erfreute sich besonders Johann Heinrich Fuessli (die Engländer schreiben ihn: Fuseli, 1742—1825), aus Zürich gebürtig, eines ausgebreiteten Rufes. Die Richtung seiner Kunst geht sehr auf das Phantastische; es sind seltsame Gebilde einer aufgeregten, wild umhergetriebenen Einbildungskraft, Schauerscenen alter Volkssagen und Gespenstermährchen, welche er am liebsten darzustellen pflegt. Zwar fehlt es ihm dabei an edler Zeichnung und ansprechender Farbe, doch ist diesen Darstellungen die Poesie des Gedankens oft nicht abzusprechen. Seine Richtung hat im Einzelnen manche Nachahmung gefunden und zeigt sich ebenfalls in der englischen Kunst unsrer Tage noch lebendig.

Zweiter Abschnitt des fünften Buches.

Die Cabinetmalerei des XVII. und XVIII. Jahrhunderts.

Erstes Capitel.

Die Genremalerei.

§. 312. Der freie vielseitige Naturalismus, welcher die Kunst des XVII. Jahrhunderts bezeichnet, hob die schon früher emancipirten Nebengattungen der Malerei, welche wir unter dem obenanstehenden Titel zusammenfassen, zur reichsten Vollendung empor; die besten Genrebilder, Landschaften, Thierstücke und Stillleben jener Zeit scheinen das in ihrer Art Erreichbare vollkommen zu erschöpfen. Das Streben, eine Stimmung zu erregen, welches wir in der gleichzeitigen Historienmalerei oft einseitig und auf störende Weise vorherrschen sahen, findet sich hier auf das Schönste in seinem Rechte. — Als äussere Analogie dieser vielseitigen Kunstblüthe mag man wohl die Universalität des Forschens und Wissens geltend machen, welches jetzt, abgelöst von seinem frühern Zusammenhang mit der Kirche, sich neue Bahnen nach allen Richtungen hin eröffnete. Wie die Kunst, so verfolgt jetzt auch die Wissenschaft den Menschen und die Natur tief in alle Gestaltungen hinein. — Wir betrachten zunächst das Genre.

Die Genremalerei (in der Bedeutung, welche man insgemein mit diesem Worte zu verbinden pflegt) umfasst

die Darstellungen des gewöhnlichen Lebens in seinem werkeltäglichen Verkehr, im Gegensatz gegen die Darstellungen religiöser, heroischer und anderweitig erhöhter Momente, welche den Gegenstand der historischen Malerei bilden. Sie scheidet sich, der Auffassung nach, vornehmlich in zwei verschiedene Klassen, von denen die eine das Leben in seinen zarteren, gemüthlichen Beziehungen, unter dem Gesetz der Sitte und milder Gewöhnung, darstellt, — während die andre dasselbe mehr von seiner derben, gemeinen Seite, in den unbefangenen Ausbrüchen einer freien, oft zügellosen Laune, behandelt. Diese hat es somit im Ganzen mit den niederen, jene im Ganzen mehr mit den gebildeten Ständen der Gesellschaft zu thun; diese zeigt zumeist eine derbe, kecke, dreiste Ausführung, jene eine sorgliche, im Einzelnen höchst saubere Beendung. Beide bewegen sich fast ohne Ausnahme in kleinen Dimensionen, indem die kleinen Interessen des gewöhnlichen Lebens sich nur in solcher Weise zu einem erfreulichen Ganzen concentriren können. In beiden begegnen uns höchst vortreffliche und vollendete Leistungen, welche das Interesse des Beschauers auf mannigfache Weise in Anspruch nehmen; doch mag es gleich von vornherein bemerkt werden, dass die feinere Klasse des Genre nicht selten den Boden jener gemüthlichen Beziehungen, aus dem sie ihre innere Nahrung zu entnehmen hat, verlässt und dann nichts als eine sorgfältige Nachahmung interessenloser Aeusserlichkeiten bietet; und dass ebenso die andre Klasse zu häufig in ein leeres Wohlbehagen an gemeinen und rohen Zuständen verfällt, ohne das Verkehrte, Alberne und Lächerliche derselben zum Bewusstsein zu bringen, — ja dass das eigentlich komische Element, welches die Blüthe dieser Richtung des Genre bildet, in der niederländischen Kunst jener Zeit nur selten zur Entwickelung gediehen ist, während es bei einzelnen wenigen Franzosen und bei Hogarth sehr absichtlich hervortritt. Statt dessen findet sich bei einigen Künstlern ein Hang zum Phantastischen und Abenteuerlichen, der hier freilich nicht jene bedeutsame Entwickelung gefunden hat, wie bei den grossen Meistern der deutschen Kunst, der jedoch

auch so manches Ergötzliche und Eigenthümliche hervorzubringen im Stande war.

§. 313. Bei weitem die vielseitigste Ausbildung des Genre findet sich bei den Niederländern, und zwar vertreten hauptsächlich brabantische Künstler die erste Stufe der Ausbildung, holländische hingegen die höchste Blüthe. In Brabant nahm diese Gattung neben der höchst ausgedehnten, vorherrschend kirchlichen Historienmalerei immer nur eine untergeordnete Stelle ein; in dem streng protestantischen, reich aufblühenden Holland aber wurde sie der Mittelpunkt aller Kunstübung. Denn selbst bei den gleichzeitigen holländischen Historienmalern, bei Rembrandt und seiner Schule beruhen die höchsten und schlagendsten Wirkungen fast durchgängig auf Mitteln und Grundlagen, welche sie mit den Genremalern gemein haben; ihre meisten Bilder sind geradezu Genrebilder, welches biblische oder profane Ereigniss auch darunter verstanden sein mag. Diess liegt nicht bloss an der genrehaften Behandlung alles Einzelnen, sondern ganz wesentlich an dem Mangel der höhern dramatischen Entwicklung des Vorganges. Selbst die glorreichsten Ausnahmen, wo Rembrandt all seine dämonische Gewalt der Charakteristik entfaltet, sind noch keine Historienbilder im Sinne der andern Schulen.

Die sehr frühen Anfänge genrehafter Darstellungsweise in der niederländischen Kunst haben wir von Johann van Eyck abwärts angedeutet. Immer häufiger finden sich Kirchenbilder, bei denen die dargestellte heilige Handlung mehr in den Hintergrund tritt und diejenigen Figuren, welche der Umgebung des gewöhnlichen Lebens entnommen sind, die bedeutenderen Stellen einnehmen, oft wenigstens mit besonderer Vorliebe und glücklicher als jene ausgeführt sind. Im weiteren Verlaufe des XVI. Jahrhunderts lösen sich, wie bemerkt, beide Elemente bestimmter, und wir begegnen einzelnen Bildern, welche ganz den Darstellungen des alltäglichen Lebens gewidmet sind. Letzteres wurde hier zunächst in einem, gewissermassen absichtlichen Gegensatz gegen die Darstellung religiöser Momente aufgefasst und zeigt sich

somit vorherrschend bereits in jener ungebundenen Derbheit und Zügellosigkeit, die zugleich insgemein den Stempel einer schwerfälligen und unbehülflichen Laune trägt.

Der erste, welcher in solcher Weise selbständig auftrat, war Peter Breughel der ältere, zum Unterschiede von seinem Sohne gleiches Namens, der Bauernbreughel genannt, in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts zu Antwerpen blühend (gest. 1569). In einzelnen historischen
1. Bildern, wie z. B. in seiner Darstellung der angeklagten
2. Ehebrecherin, in der Münchner Galerie, in der Predigt Johannis zu Schleissheim u. a. zeigt dieser Künstler eine Reminiscenz an die ältere holländische Schule (des Lucas von Leyden), die sich in einem gewissen, derb phantastischen Wesen äussert. Die Mehrzahl seiner Bilder enthält Scenen des Bauernlebens, welche man ebenfalls als eine Fortsetzung ähnlicher Bestrebungen bei den alten Holländern betrachten kann.
3. Ein grosses Bild der Art, im Berliner Museum, stellt den Reigentanz eines ungefügen Bauernvolkes dar; es ist ein wüstes, liederliches Bild, auch im allgemein malerischen Effekte unruhig und ohne Gesammtwirkung. Andre Bilder,
4. wie z. B. eine Bauernprügelei, in der k. k. Galerie zu Wien,
5. — eine Prügelei zwischen gemeinem Pilgervolk und krüppelhaften Bettlern, im Berliner Museum u. a. sind ebenfalls von gemeiner Intention, wenngleich nicht ohne mannigfach lebendige Motive.

Interessanter ist der Sohn des ebengenannten, Peter Breughel der jüngere, der Höllenbreughel genannt, dessen Blüthe bereits um den Beginn des XVII. Jahrhunderts fällt. Dieser Künstler bewegt sich in einem eigenthümlichen Kreise von Darstellungen; er liebt es besonders, nächtliche Feuerbilder zu malen, die er mit ungemeiner Sauberkeit auszuführen und nicht selten mit einem eigen grossartigen land-
6. schaftlichen Sinne anzuordnen weiss; eins der trefflichsten Bilder der Art ist sein Brand von Sodom, in der Schleissheimer Galerie. Am liebsten aber stellt er höllische Scenen, die Versuchung des heil. Antonius, Aeneas in der Unterwelt u. dergl. dar, Bilder, in denen jene Flammenwelt von den

abenteuerlichsten, bunten, gläsern glitzernden Gestalten belebt ist, die an die Weise jenes seltsamen älteren Meisters, des Hieronymus Bosch, erinnern. Die Galerien von Schleissheim 7.
und von Dresden enthalten verschiedene Gemälde der Art*). 8.
Ein sehr poetisches Bild von ihm befindet sich in der Galerie 9.
Lichtenstein zu Wien; es stellt in reicher, grossartiger Composition, den Triumph des Todes dar. Die historischen Figuren auf diesen Bildern sind in der Weise der Manieristen des XVI. Jahrhunderts. Auch kommen von ihm Bauernscenen und andre Darstellungen des gemeinen Lebens vor, in denen ebenfalls etwas von diabolischem Wesen durchblickt; 10.
das Berliner Museum besitzt ein Paar solcher Bilder.

Aehnliche Teufeleien, wie auf den Bildern des ebengenannten, finden sich häufig auch auf den Bildern eines andern Künstlers der Zeit, David Teniers des älteren. Versuchungen des heil. Antonius, in denen von verwunderlichen Vogelgerippen und anderem Gesindel der tollste Lärm bereitet wird, kommen in verschiedenen Galerien vor. In andren, mehr der ruhigen Besonnenheit angehörigen Gegenständen erscheint dieser Künstler wenig bedeutend. Ein grosses Bild in S. Paul zu Antwerpen, die Werke der 11.
Barmherzigkeit, ist ein wüster Haufe gieriger Bettler und Krüppel.

Endlich gehört hieher noch ein dritter Künstler dieser Zeit, David Vinckebooms, der jedoch eine bedeutendere Stellung unter den ersten Landschaftsmalern einnimmt. Die Staffage seiner Landschaften zeigt häufig eine derbphiliströse Auffassung des Lebens. Im Berliner Museum befindet sich 12.
von ihm ein Genrebild, einen Haufen von Bettlern und Krüppeln darstellend, die sich vor einer Klosterpforte, aus welcher man ihnen Brod reicht, drängen und stossen; wüste, toll übertriebene Caricaturen, aber frisch, lebendig und nicht ohne

*) Nach Waagen sind indess diese Bilder nicht dem „Höllenbreughel", sondern seinem Bruder, dem „Sammtbreughel" (II. 291.) zuzuschreiben, und es dürfte überhaupt im Gebiet der Höllenmalerei noch Manches aufzuklären sein. v. Bl.

eine gewisse Laune gemalt. — Der wenigen, höchst meisterhaften, Leistungen des Rubens im Fache des Genre haben wir oben (S. 69) in Kürze gedacht.

§. 314. Um die Mitte des XVII. Jahrhunderts gestaltete sich das Genre zu bestimmterer Eigenthümlichkeit und schied sich in die beiden, oben bezeichneten Hauptclassen. Nach diesen getheilt, betrachten wir die Leistungen desselben, indem wir einzelne untergeordnete Richtungen, der einen oder andern Classe anschliessen. Wir wenden uns zunächst zu jener Classe, welche vornehmlich Scenen des gemeinen Volkslebens darzustellen pflegt, und welche, nach dem Vorgange der Italiener, mit dem Namen der Bambocciaden, d. h. eben: gemeiner, niedriger Darstellungen, bezeichnet wird. (Vgl. unten.)

An der Spitze der Bambocciaden-Maler, als der gerühmteste und der am Weitesten verbreitete Künstler dieser Gattung, steht David Teniers der jüngere (1610—1690), Sohn des oben genannten Malers gleiches Namens, in späterer Zeit Director der Gemäldegalerie zu Antwerpen, der einzige Brabanter, welcher überhaupt im Fache des Genre eine bedeutende Stelle einnimmt. Der ältere Teniers war in der Schule des Rubens gebildet (?) und auch der jüngere hat seine Bildung unter diesem Meister vollendet. Es sind verschiedene Werke des jüngeren Teniers vorhanden, welche diesen Weg
1. der Bildung erkennen lassen, wie z. B. eine heilige Familie von ihm, in der Schleissheimer Galerie, ganz den Charakter der Schule des Rubens trägt. Doch ist es kein bedeutendes Bild, wie denn eben die Richtung dieses Künstlers nicht auf das Ernste und Hohe ging; ausserdem findet sich in derselben Galerie noch eine bedeutende Reihe kleiner Bildchen, welche die Geschichte der Maria enthalten und geradehin von
2. grosser Kümmerlichkeit des Ausdruckes sind*). Auch in der

*) Diese Bilder sind bis 1839 nicht in die Münchner Pinakothek übergegangen und somit wohl noch in Schleissheim vorhanden. Da uns kein Katalog der Schleissheimer Galerie in ihrem jetzigen Bestande zu Gebote steht, so behalten wir die bisherige Ortsangabe „Schleissheim“ für alle diejenigen Bilder bei, welche nicht im Katalog der Pinakothek vom Jahre 1839 verzeichnet sind.

k. k. Galerie zu Wien sind von ihm sehr triviale Bilder mit heiligen Darstellungen vorhanden. Die Darstellungen der
sieben Werke der Barmherzigkeit, welche sich ebendort, und 3.
ähnliche in der Galerie Esterhazy zu Wien, sowie im Louvre 4.
und bei Lord Ashburton in London befinden, sind zwar auch 5.
nicht sonderlich geistreiche Compositionen, doch durch schlichte, derbe Auffassung des Lebens, welche hier in dem Gegen-
stande gegeben war, schon mehr erfreulich. — Das Geist- 6.
vollste in dieser Gattung ist wohl die Geschichte des verlorenen Sohnes, im Louvre. Vor einem verdächtigen Wirthshause sitzt der zierliche Jüngling mit seinen Damen im Freien; zerlumpte Musikanten singen und spielen, während eine halb vermummte Alte einer von den Buhlerinnen wahrsagt; ein Schenkbursche schielt lüstern nach den letztern hin; der Wirth trägt mit bedenklichen Blicken von neuem auf; eine handfeste Magd berechnet mit Kreide auf einem Brett die Zeche. Es ist das vollendetste Genrebild der feinern Gattung, welches von Teniers vorhanden ist.

Diejenigen Darstellungen, welche Teniers am Liebsten und mit glücklichstem Erfolge gemalt hat, sind wiederum Scenen des Bauernlebens. Auch er ist durchaus entfernt, dergleichen irgendwie idyllisch aufzufassen, auch er übertreibt eher und nähert sich der Caricatur; aber er zeigt dabei häufig einen guten Humor, er weiss seinen Gestalten, während sie den trivialsten Beschäftigungen obliegen, einen ungemeinen Ernst und Wichtigkeit aufzuprägen und solcher Gestalt nicht den ergötzlichsten Contrast zu Wege zu bringen. Nur hat er dies humoristische Element nicht immer festgehalten; in verschiedenen Bildern, vornehmlich den Darstellungen grösserer Volksfeste, tritt dem Beschauer zuweilen eine gewisse Kälte der Beobachtung, eine gewisse Absichtlichkeit in der Wahl gemeiner Situationen entgegen, als deren Resultat wiederum ein manierirtes, auf äusserlichen Effekt gerichtetes Wesen erscheint. In solchen Bildern ist es dem Künstler denn auch mehr um seine brillante Technik, um täuschende Naturlebendigkeit in den Nebendingen (alten Fässern, Töpfen, Körben und andrem Geräth), um kecke, leicht andeutende

Pinselstriche, um ein saftiges, durchsichtiges Helldunkel und dergl. zu thun.

So sind insgemein die interessantesten Bilder von Teniers diejenigen, in denen nur wenige Figuren angebracht sind. Kleine Bildchen, in denen ein einzelner Bauer dem Beschauer gegenüber sitzt, der in philisterhafter Gemächlichkeit sein kurzes Pfeifchen raucht, oder der neben seinem Bierkruge sich mit dem Geigenspiel ergötzt, gehören durchweg zu dem Trefflichsten dieser Art. Auch die Darstellungen liederlicher Kneipen, in denen die Bauern bei Würfeln, Bier und Taback sich über die Zeit hinwegtrösten und, in solchem Gleise zufrieden, an Welt und Leben keine weiteren Ansprüche
7. machen, sind oft des höchsten Lobes werth. Die Münchner
Pinakothek hat mehrere gute Bilder der Art; auch in andren
Sammlungen findet man in der Regel ein oder ein Paar
solcher Stücke; sehr Gutes in englischen Galerien, z. B. in
8. der Privatsammlung Georgs IV. zu London. Dagegen sind,
wie bemerkt, seine Darstellungen bewegteren Volkslebens,
seine Hochzeiten, Jahrmärkte und dergl. (deren man z. B.
9. in der Münchner Pinakothek, im Wiener Belvedere mehrere
10. hervorstechende Beispiele findet) selten von ähnlichem Werth.
— In andren Bildern kömmt es dem Künstler wesentlich auf
die Darstellung mannigfachen bunten Geräthes an, und die
Figuren erscheinen hier mehr als Nebensache. Zu diesen
11. gehören seine Wachtstuben (Münchner Pinakothek, die Gale-
12. rien Lichtenstein und Esterhazy zu Wien u. a. m.), seine alchy-
13. mistischen Laboratorien (Museen von Berlin, Schleissheim,
14. Bridgewatergalerie, im Haag), seine fette Küche (im Haag)
u. dgl. m. In solchen Bildern wird insgemein kein Anspruch auf tiefere Posie, auf launigen Effekt gemacht, aber die harmonische und doch kräftige Behandlung des Verwirrten und Mannigfaltigen giebt ihnen häufig einen Reiz, der wenigstens das Auge in erfreulicher Weise berührt.

Es tritt ferner auch bei Teniers wiederum jenes phantastische Element hervor, welches sich bei einigen der oben besprochenen Künstler in solcher Ausdehnung gezeigt

hatte*). Es hat bei ihm sehr ergötzliche Teufeleien zum Vorschein gebracht, die um so mehr auf Anerkennung Anspruch machen, als hier zugleich all jene abenteuerlichen Spukgestalten denselben täppischen, bornirten Anstrich haben, wie das Bauerngesindel auf den andern Bildern des Meisters, und dadurch eben die Ironie ihres eignen Daseins zur Schau tragen. Solche Bilder kommen an verschiedenen Orten vor.
In der Schleissheimer Galerie ist das Bild einer Hexe, die 15.
eben irgend einen zauberischen Act zu vollführen scheint; sie kniet vor einer Lampe und schnürt einem kleinen Unhold, einer Art Fisch, die Kehle zu; toller Geisterspuk, in den fabelhaftesten Gestalten, hat sich dabei versammelt, flüchtet aber vor den gewaltigen Drohworten der Hexe in fratzenhafter Eile zurück. Bei Sir Robert Peel in London findet 16.
sich das höchst wirkungsreiche Bild eines Zauberers, welcher höllische Geister heraufbeschworen hat und nun selbst davor erschrickt. Auch an verschiedenen Darstellungen der beliebten Versuchung des heil. Antonius fehlt es nicht; die Krone 17.
von diesen ist in der Galerie des Berliner Museums. Hier sieht man den armen Heiligen angstvoll vor seinem Felsaltare knieen, dessen Ecken so eben als fabelhafte Thierfratzen herausschiessen; neben ihm steht eine dämonische brabanter Schöne mit gefülltem Weinrömer; allerlei wüstes Teufelsvolk, bald wie Ziegenböcke, bald wie Affen oder Seefische anzuschauen, zerrt an seinen Gewanden; andre umher auf dem Bilde, die den unsinnigsten Lärm verführen, singen, schreien, krächzen u. s. w.; einer bläst auf einer Klarinette, die er in die hohle Nase seines nackten Schädels gesteckt hat. In der Luft geht es am Abenteuerlichsten zu. Hier sieht man zwei Ritter, die auf Fischen reiten und mit einander turnieren; der eine von ihnen ist ein Vogel und hat als Panzer einen thönernen Krug angezogen und einen Leuchter mit brennendem Lichte statt des Helms aufgesetzt; er spiesst eben den andern mit einer langen Hopfenstange in den Hals, eine Art zusammengetrockneten Frosch, der gräulich schreit und die

*) Teniers' Gattin war die Nichte des Höllenbreughel.

Arme emporschlägt. Allerlei Gewürm fliegt und kriecht ausserdem umher. Es ist eine geniale Tollheit, ein geistreicher Wahnsinn in dem Bilde, der schwerlich seines Gleichen finden
18. dürfte. Ein kaum geringeres Exemplar im Museum von Madrid. — In einigen andren Bildern schweift der Humor des Künstlers, und mit nicht geringerem Glück, nach einer andren Seite aus. Dahin gehören vornehmlich einige meister-
19. hafte Affenbilder der Münchner Pinakothek, in denen die Affen Concerte aufführen, säuberlich geputzt beim Mahle sitzen, sich an Tabak und Bier ergötzen u. s. w. — Sonst giebt es auch harmlosere Thierstücke von ruhig idyllischem
20. Reiz, wie z. B. eine Landschaft mit Kühen und Schafen in der Sammlung von Lord Ashburton zu London. Auch treffliche Landschaften, namentlich Strandbilder, kommen in englischen Galerien hie und da vor.

Endlich mag hier noch eine Reihe von Gemälden angeführt werden, die in andrer Beziehung ein eignes Interesse gewähren. Sie enthalten die Darstellung der ehemaligen Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oestreich zu Brüssel, je nach den einzelnen Wänden geordnet und mit mannigfach verschiedener Staffage versehen. Hier sieht man bei den Gemälden, welche diese Galerie füllen, im kleinsten Raume die Style der verschiedensten Meister auf eine ergötz-
21. liche Weise nachgeahmt. Die k. k. Galerie in Wien und die
22. von Schleissheim enthalten verschiedene und verschieden geordnete Folgen dieser Darstellung. Auch sonst liebte es Teniers, Bilder in der Manier anderer Meister zu malen.

§. 315. Adrian von Ostade (1610—1685), ein Deutscher, aus Lübeck gebürtig, doch Holland dnrch Bildung und künstlerische Wirksamkeit angehörig, ist der zweite unter den Meistern des Bambocciadenfaches. Seine Darstellungen bewegen sich fast ausschliesslich im Kreise des Bauernlebens, doch zeigt er eine von Teniers verschiedene Auffassungsweise. Man bemerkt bei ihm ein schlichteres, minder humoristisches Eingehen auf die Zustände beschränkten, dürftigen Verkehrs, in dessen Darstellung jedoch wiederum der Ausdruck eines bequemen Genügens, Sich-gehenlassens zumeist wohl erreicht

ist. Nur in der Darstellung bewegterer Laune, mehr aufge-
regten Treibens befriedigt Ostade selten und erscheint in sol-
chen häufig gezwungen. So hat denn auch seine Technik
nicht das keck Andeutende des Teniers; die Ausführung ist
sorgfältiger, der Farbenauftrag voller und pastoser, der Ton
wärmer, das Helldunkel von feinster Durchbildung. Seine
beliebtesten und vorzugsweise befriedigenden Bilder stellen
bäurischen Verkehr, namentlich Bauernschenken dar, in oder
vor welchen, etwa unter einer morschen Laube, die Leute
zusammensitzen und sich an Gesang und Geigenspiel ergötzen.
Solche und ähnliche Scenen findet man am Meisten verbreitet.
Unter andern Darstellungen ist vornehmlich das Bild einer 1.
Kinderschule, im Louvre, als ein Meisterwerk (und zugleich
als mehrmals behandelter Lieblingsgegenstand) Ostade's an-
zuführen; hier ist das Täppische und Ungeschickte der Kin-
der und ihres Durcheinandertreibens auf die trefflichste und
ergötzlichste Weise dargestellt. Diese niederen Kreise des
Lebens hat Ostade, wie gesagt nur selten verlassen; als Bei- 2.
spiel solcher Ausnahmen mag hier das Bild seiner Familie,
die höchst ergötzlich-philiströs nebeneinander sitzt und steht,
ebenfalls im Louvre befindlich, angeführt werden. — Ausser-
dem noch eine Anzahl Bilder im Louvre, in der Bridgewater- 3.
galerie u. a. a. O. — Isaak van Ostade, der Bruder des
eben Genannten, ist ebenfalls ein höchst bedeutender Meister;
er schildert besonders Dorfansichten, Scenen regen Verkehrs
vor den Wirthshäusern u. dgl., wobei die Thiere, zumal Pferde,
vortrefflich sind. Sein Helldunkel ist weniger fein, sein
Fleischton minder röthlich als bei seinem Bruder. Mit
grossem Unrecht schreibt man ihm insgemein solche Bilder
zu, welche in der Art des Adrian gemalt aber für diesen zu
schlecht sind Echte Werke in Holland, im Louvre, in eng- 4.
lischen Galerien etc.

Adrian Brouwer (1608—1640) ist ebenfalls ein be-
deutender Künstler dieses Faches. Die Biographen der hol-
ländischen Künstler ereifern sich über das unsittliche, ver-
worfene Treiben dieses Malers, der sein ganzes Leben in

liederlichen Kneipen zugebracht und ihnen seinen frühen Tod
zu verdanken habe. Es mag wohl wahr sein; doch zeigen
seine Bilder, bei aller Gemeinheit der Bambocciaden-Malerei,
zugleich eine solche Aufrichtigkeit der Auffassung, eine solche
Vergnüglichkeit und Laune, eine so unversiegbare Lustigkeit,
wie sie fast bei keinem andern gefunden werden. Seine
Technik hat eine gewisse leichtsinnige Keckheit (etwa nach
Art des Teniers — nur ein wenig trockner in der Farbe),
die vortrefflich zu seiner Auffassung passt; und auch wo sie
in Schmiererei ausartet, gehören Bilder der Art noch keines-
weges zu den schlechtesten dieses Faches. Brouwer malt alle
möglichen Scenen des Wirthshauslebens, Gesellschaften beim
Trunk, Tabak oder Karten, Raufereien, Soldatenwirthschaften,
chirurgische Operationen, und stets ist er bei der Sache; nie-
mals verfällt er in jenes manierirte Wesen des Teniers, nie-
mals in die nüchtern triviale Auffassung, die bei Ostade be-
merklich wird. Oft bringt er Carikaturen zum Vorschein,
aber es ist wiederum nichts Gesuchtes darin; seine Carikatur
ist nur eine höhere Potenz der Lustigkeit, der Aufregung,
des Leidens unter den Händen des Dorfbarbiers. Hier das
ergötzlichst skurrile Nachdenken in dem Gesichte des Bauern,
der die Pfeife anzündet, — dort ein Sänger, der gar nicht
ablassen kann, seine Litanei in den Qualm der Schenke em-
porzujubeln — dort ein Andrer, der auf die lächerlichste
Weise den Schmerz zurückhält, während ihm der Medicus
das Pflaster vom Arme zieht. U. dgl. m. Das Vaterland des
Künstlers besitzt wenig Bilder von seiner Hand; ebenso
Frankreich und England; in den deutschen Galerien sind sie
5. dagegen nicht selten, und namentlich ist in der Galerie von
München ein grosser Reichthum derselben vorhanden. — Als
Gefährte des Brouwer bei seinen liederlichen Unternehmungen
wird ein Bäcker, Joseph Craesbecke, genannt, der von
6. ihm im Malen soll unterwiesen worden sein. Die Bilder,
welche man diesem in der Schleissheimer Galerie zuschreibt,
7. sind dem Brouwer ähnlich, nur minder geistreich. In der k.
8. k. Galerie des Belvedere und in der Galerie Lichtenstein zu
Wien sieht man einige Bilder unter seinem Namen, die mehr

vornehmere Scenen, in der Weise der Rembrandt'schen Schule behandelt, vorführen.

Da die Weise der drei genannten Künstler bedeutenden Beifall von Seiten der Zeitgenossen fand, so sah sich eine namhafte Anzahl andrer Maler veranlasst, als Schüler oder Nachahmer ihren Fussstapfen zu folgen. Doch ist im Allgemeinen dabei nicht sonderlich Erfreuliches zum Vorschein gekommen, da diesen Nachfolgern insgemein die lebendige Laune jener Meister fehlte. Es mag hinreichen, hier die Namen der vorzüglichsten unter ihnen anzuführen: Gerritz van Harp; Gillis van Tilburgh; und der oft cynische, aber lebenswahre Hendrick Martensz, genannt Zorg; sämmtlich Nachfolger von Teniers; dann die Nachahmer und Schüler von Ostade: Egbert van der Poel (blühte um 1647); Willem Kalf (st. 1694); Corn. Dusart (dem
Meister in der Farbengluth kaum nachstehend, ein treffliches 9.
Bild in Dulwichcollege bei London); R. Brakenburg u. A.; — sodann D. Ryckaert; A. Diepram; J. Droogslot; J Molenaer etc. Der Ausgezeichnetste dieser Reihe möchte ein Schüler Ostade's sein, Cornelius Bega, dessen Bilder eine feine, seidenartige Behandlung (nach der Weise der zweiten Classe des Genre) zeigen; doch ist eine solche Behandlung im Widerspruch mit den gemeinen Scenen des Bauernlebens, die er zumeist darzustellen liebt, und giebt diesen etwas Ge-
suchtes und Affektirtes. (Mehreres im Berliner Museum.) 10.
Quirin van Breckelencamp pflegt insgemein schlichte, friedliche Zustände des niederen Lebens darzustellen und dieselben durch eine tüchtige, einfache Ausführung anziehend zu machen.

§. 316. Eigenthümlich steht den bisher besprochenen Bambocciaden-Malern Jan Steen, der lustige Sckenkwirth von Leyden (1636—1689), gegenüber. Auch von ihm wissen die Kunsthistoriker, wie vom Adrian Brouwer, allerlei Uebles zu erzählen. Auch er soll in dem gemeinen Wirthshausleben untergegangen sein, und es ist gewiss, dass er aus Wohlgefallen an solchem Treiben eine öffentliche Weinwirthschaft angelegt hat, — nicht um daraus sonderlichen Vortheil zu

ziehen: er hat selbst mehr getrunken als seine Gäste, und seine Bilder mussten, wie man sagt, oft wieder gut machen, was er den Weinhändlern verschuldet. Aber auch seine Bilder zeigen eine freie vergnügliche Auffassung des gemeinen Lebens, dabei zugleich eine sorglose Ironie, welche das gesammte Leben des Tages, das vornehme ebenso, wie das geringe, nur als einen lächerlichen Mummenschanz, als ein lustig verkehrtes Treiben darstellt. So steht Jan Steen mit freiem Bewusstsein über dem Elemente, aus welchem er seine Nahrung saugt und so ist auch seine Behandlung desselben von der Weise der vorgenannten Künstler wesentlich verschieden. Häufig zwar sind es dieselben Gegenstände, lustige Gelage, Bauernscenen u. dgl. m. War es jenen aber nur um die Darstellung allgemeiner, theils ruhiger, theils bewegter Zustände zu thun, so führt er dem Beschauer in der Regel eine mehr oder minder durchgebildete Handlung, ein gegenseitiges Verhältniss und Interesse der dargestellten Personen und in diesen eine geistreiche, mannigfach verschiedene Charakteristik vor, welche von der schärfsten Beobachtungsgabe zeugt. Steen ist fast der einzige unter den niederländischen Künstlern, der die Elemente der Komik solcher Gestalt in der sinnreichsten Weise ausgebildet hat. Seine Technik ist seiner Darstellungsweise angemessen: sorgfältig vollendend, aber trotz des Eingehens in die feineren Einzelheiten immer eben so sicher und fest, wie leicht und frei beweglich.

1. In den Museen im Haag und in Amsterdam findet man
2. die bedeutendste Anzahl von Werken seiner Hand. Eins der vorzüglichsten des Haager Museums ist unter dem seltsamen Namen der „Darstellung des menschlichen Lebens“ bekannt*). Es stellt einen geräumigen Saal dar, in welchem sich eine Menge von Personen, alte und junge, versammelt haben. Sie sitzen an verschiedenen Tischen in lauter lustigen Gruppen; einige schmausen Austern, andre trinken, andre lachen und schwatzen. Der Wein macht traulich. Da sitzt ein Alter, mit

*) Schnaase, niederl. Briefe S. 83.

grauem Haar und zahnlosem Munde, aber munter genug und jetzt vom Mahle geröthet, neben einer derben Schönheit mittlerer Jahre; er ist ihr möglichst nahe gerückt und flüstert mit glänzenden Augen und eindringlicher Miene ihr ins Ohr; wie es scheint, macht er ihr Heirathsvorschläge. Sehr ruhig, ein wenig zurückgebogen, nicht unwillig, aber mit stark schalkhaftem Zusatze hört sie ihn lächelnd an; sie berechnet wohl die wirthschaftlichen Vortheile, die ihr aus solcher Verbindung zufliessen könnten. Unweit davon sitzt Jan Steen selber, wie er sich oft auf seinen Bildern gemalt hat; ein halbgeleertes Glas in der Hand beobachtet er jenes zärtliche Paar und ist darüber in so herzliches Lachen gerathen, dass der ganze wohlgenährte Körper bebt und die Arbeit des
Trinkens stockt. — Ein andres sehr treffliches Gemälde ver- 3.
wandten Inhalts befindet sich zu London, in der Galerie des Herzogs von Wellington*). Auf diesem Bilde ist dem Weine ebenfalls Genüge gethan. Ein junger Cavalier rückt scherzend der Tochter vom Hause mit dem Weinglase näher, und diese bewilligt einige Vertraulichkeit; während die Mutter ihr Schläfchen hält; die Kinder benutzen diese Gelegenheit zum Naschen; die Magd bespricht sich am Fenster mit des Nachbars Knecht, und der Affe auf der Wanduhr zieht die Gewichte in die Höhe, als habe er Verstand und wisse, dass den Menschen in solchen Situationen die Zeit ein überflüssig
Ding ist. — Ein anderes Bild, bei Herrn Beckford in Bath 4.
ist schon nicht ganz so harmlos. Hier ist der Maler selbst von vielem Genuss des Weines nebst seiner Ehefrau am Tische eingenickt; die Kinder stehlen Geld aus der Tasche der letzteren; ein kleines Kind schlägt derb nach einem Weinglase; der Knecht steckt seinem Mädchen Geld zu; inzwischen zerrt ein Hund eine Pastete an sich, eine Katze zerbricht ein Porzellangefäss, ein Affe macht sich über Urkunden und Bücher her, und die
Gans verbrennt am Bratspiess. — Ein ebenfalls ausgezeich- 5.
netes Bild von ähnlicher Composition befindet sich in der k.

*) Passavant, Kunstreise, S. 76, und Waagen, England II., S. 110 ff. u. a. a. O.

6. k. Galerie zu Wien. — Ein zweites Bild derselben Galerie stellt einen Hochzeitsabend dar. Der Bräutigam, ein dürrer, ältlicher Gesell, hinter dessen Kopf einer ein Paar Hörner macht, ist im Begriff, die Braut, die sich jüngferlich sträubt, aus dem Saale zu führen; die Gesellschaft ist aufgestanden und lässt ihren Jubel mit Gläsern, Geigen, Pfannen und Mörsern aus; zur Seite hier wieder ein ältliches Liebespaar
7. u. dgl. m. — Ein wunderbar flüssig gemaltes Bild voll ergötzlichsten Humor hat (vor 1861) das Museum von Antwerpen erworben: ein Trinker sitzt eingeschlafen auf der kleinen Treppe, die von der Schenkstube nach einem Verschlage führt; ein anderer, älterer, strengt anscheinend vergeblich seine umnebelten Sinne an, die Conversation seiner hübschen jungen Frau mit einem artigen Cavalier zu belauschen*). — Andere
8. treffliche Wirthshausbilder etc. finden sich z. B. bei Lord Ashbur-
9. ton in London (Schenke, Kegelspiel), in der Privatsammlung
10. Georgs IV., mehreres bei Herrn T. Hope in London (u. a. der sogenannte Schlemmer, ein Charakterbild ausgelassensten
11. Leichtsinns). Ein Bild im Museum von Berlin, Besucher eines Wirthshausgartens, darunter angeblich der Meister selbst mit einem Häringe, ist ungleich trockner in der Behandlung, als sonst bei ihm der Fall ist.

Für Steen's Behandlung eigentlicher Bauernscenen be-
12. findet sich ein treffliches Beispiel in der Münchner Pinakothek. Ein phantastischer Vagabund hat mit ein Paar Bauern gespielt und sie betrogen; in höchster Wuth ergreift der eine einen Besen und fegt auf den Verräther los, der andere, auf Krücken, schreit und droht, die Wirthin ruft um Hülfe, der Vagabund weicht den Schlägen aus und zieht hohnlachend vom Leder; Tisch und Stühle stürzen. Das Ganze voll höchster Lebendigkeit und glücklichster Darstellung des Mo-

---

*) In derselben Gallerie eine Gefangennehmung Simsons, interessant als vielleicht einziger Versuch; nicht ohne Reiz, im Helldunkel und Farben fast an Rembrandt's Schule erinnernd, aber unerfreulich niedrig im Ausdruck; Delila lässt sich eben den Preis ihres Verraths von einigen lüstern blickenden alten Philistern auszahlen. v. Bl.

mentanen. — Auch das Alchymisten-Treiben, das bei den früheren Künstlern mehr nur in Bezug auf die bunte Unordnung des Laboratoriums beliebt war, weiss Steen in eigen poetischer Weise zu erfassen. Ein ausgezeichnetes Bild der Art ist in der Galerie Manfrini zu Venedig; es stellt die Noth in der Familie 13.
eines Alchymisten dar. Die Frau sitzt in der Mitte, ein weinender Knabe mit leerem Näpfchen und Löffel neben ihr; ein kleines Kind schreit in der Wiege, andre suchen nach Speise und finden nichts und schreien: ein Hund leckt vorn in einem umgefallnen Tiegel. Zur Seite der Frau steht der Gemahl, eine treffliche schlotterbeinige Figur in grandios stylisirtem Schlafrock, eine Kappe und Schlafmütze auf dem Kopfe, eine Feder hinterm Ohr; er deducirt ihr aus einem dicken Buch, dass er jetzt nahe daran ist, der Noth ein Ende zu machen und das Gold oder den Stein der Weisen zu finden; die Frau wendet sich trostlos von ihm ab. Rings umher fehlt es nicht an mannigfachem Geräth; im Hintergrund ist der Heerd, an welchem die Laboranten beschäftigt sind. Der Maler hat in dem Alchymisten und dessen Familie sich selbst mit den Seinigen, wahrscheinlich irgend eine häusliche Noth ins Launige umkehrend, portraitirt.

Hie und da gehen Jan Steen's Darstellungen auch in das Leben der höheren Stände über. In solchen pflegt er am Liebsten den Besuch eines Arztes bei einer kranken Dame zu malen, einen Gegenstand, den vorzugsweise jene Maler des feineren Genre gern behandeln. Aber er weiss auch hier wieder seine Komik in ergötzlicher Weise zu entfalten und namentlich das burlesk Gelehrte, das Dummpfiffige der Doktoren seiner Zeit trefflich hervorzuheben. Das Museum im 14.
Haag besitzt mehrere Bilder der Art; ein eigenthümlich anziehendes ist in der Münchner Pinakothek. Hier steht der Arzt, ein lustig philiströser Kauz, mit verlegenem Bückling vor der Dame und fühlt ihren Puls. Die Dame hält einen Zettel in der Hand, auf dem einige Liebesverse zu lesen sind; auf dem Vorbau der Thüre steht ein kleiner Gyps-Amor und zielt gerade auf sie hin. Durch die Thüre blickt man auf

die Gasse hinaus, wo ein junger Mann mit umgeschlagenem
Mantel der Hausmagd ein Stück Geld vorhält. Man kann
voraussetzen, dass es diesem besser als dem unbehülf-
lichen Doktor gelingen wird, die Krankheit der Dame zu
15. kuriren. — Zarter ist der Gegenstand in einem Bilde des
Herzogs von Wellington aufgefasst; hier ist die Kranke, ein
elegantes Mädchen, von ihrer Mutter begleitet. — Andere
Darstellungen aus der vornehmen Welt sind selten; in der
16. Privatsammlung Georg IV. findet sich das Bild eines zierlich
gekleideten Mädchens, welche auf ihrem Bette sitzend die
Strümpfe anzieht, zu ihrer Seite ein Bologneserhündchen und
17. ein Tisch mit Geräthschaften. Bei Sir Robert Peel: das sehr
zarte, in meisterhaftem Helldunkel gehaltene Bild einer jun-
gen Dame am Klavier nebst ihrem Lehrer.

Noch ist endlich ein anderer Bambocciaden-Maler zu
erwähnen, der wiederum in einer eigenthümlichen Darstel-
lungsweise gemalt hat: Peter van Laar (1613—1674). Er
hielt sich längere Zeit in Italien auf und stellte Scenen des
dortigen Volkslebens, aber ebenfalls mit besondererem Ein-
gehen auf das Niedrige und Gemeine, dar: wüste Bettlerher-
bergen, Räuberscenen, Klosterhöfe mit abenteuerlichen Mön-
chen, Gesindel bei Spiel oder Tanz u. dergl. m. In der
Behandlung herrscht hier das derb Effektvolle der italieni-
schen Naturalisten vor, von denen er (z. B. von Michel-
angelo Cerquozzi) vielfach nachgeahmt worden ist. In den
18. Wiener Galerien, in der öffentlichen Galerie von Augs-
19. burg, in den Uffizien zu Florenz u. a. a. O. finden sich
20. Werke von ihm. Die Italiener nannten ihn, wegen sei-
ner wunderlich verwachsenen Figur, Bamboccio, und
nach diesem Namen zunächst sollen seine Bilder und die
Darstellungen verwandten Inhalts jene Bezeichnung als Bam-
bocciaden erhalten haben. — Aehnliche Behandlung, wie die
Bilder des van Laar, zeigen die seines Zeitgenossen An-
dreas Both, der gleich ihm in Italien lebte. Doch sind
selbständige Arbeiten dieses Künstlers selten, da er insgemein
mit seinem Bruder, dem Landschaftsmaler Johann Both

(s. unten) zusammen arbeitete und die Staffage in dessen Bildern malte.

§. 317. Den Malern des Bambocciaden-Faches sind diejenigen Künstler anzuschliessen, welche vornehmlich das Leben des Soldaten, Wachtstuben, Lagerscenen und Schlachten, zu ihrem Gegenstande wählten. Unter diesen ist insbesondere Jean le Ducq (1636—71, lebte einige Zeit als Offizier) durch seine Darstellungen soldatischen Treibens in Wachthäusern und Herbergen ausgezeichnet. Die Münchner 1.
Galerie hat von ihm u. a. ein Paar treffliche Bilder der Art, unter denen namentlich das eine, auf dem eine Frau einen Sporn an den Stiefel eines spanischen Soldaten befestigt, sehr ergötzlich wirkt. — Auch von Palamedes Stevens (1604—80) hat man Bilder der Art; doch ist dieser Künstler in eigentlichen Schlachtenbildern bedeutender. Im Berliner 2.
Museum findet sich von ihm u. a. ein Kampf zwischen Cavalleristen und Infanteristen, wo die letzteren mit ihren langen Lanzen vortrefflich auf die Reiter losstechen; der Offizier von diesen kommandirt eben mit gewaltiger Stimme, das Weite zu suchen. — Andre Schlachtenmaler sind: A. Verschuring (um die Mitte des Jahrhunderts blühend), Philipp Wouverman (von dem unten ein Mehreres), P. van Bloemen (genannt Standaart, 1649—1719), A. F. van der Meulen (1634—1690), der in den Diensten Ludwigs XIV. von Frankreich stand, den König auf seinen Feldzügen begleitete und deren einzelne Begebenheiten malte, wovon sich noch eine Reihenfolge im Louvre befindet, — J. van Huchtenburg (1646—1733), der die Kriegsthaten des Prinzen Eugen 3.
in dessen Auftrage malte, u. a. m.; sämmtlich durch eine tüchtige Auffassung des Gegenstandes, wenn auch freilich nur sehr selten durch poetische Behandlung desselben ausgezeichnet. — Etwas später als die zuletzt genannten blühte der Deutsche Georg Philipp Rugendas von Augsburg (1666—1742), dessen zahlreich vorhandene Bilder (Braunschweig, Berlin, Wien) vornehmlich die mannigfachen Ereignisse des Soldatenlebens, Kriegs- und Marsch-Scenen u. dgl. zum Gegenstande haben. Kraft und Feuer in bewegten Si-

tuationen, Geist und lebendige Auffassung in allen, eine ernste, oft sogar grossartige Haltung und tüchtige Behandlung sichern diesem Künstler einen der ersten Plätze unter den Meistern dieses Faches. Neben ihm ist auch seines Schülers August Querfurt (geb. 1696 zu Wolfenbüttel, gest. 1761 zu Wien) zu gedenken.

---

§. 318. Der edelste unter den Meistern des feineren Genrefaches ist Gerhard Terburg (1608—1681). Das Leben und die Sitte der vornehmeren Gesellschaft, das Mässige und Zurückgehaltene in Benehmen und Bewegung, die zierlichste Darstellung reicher Kleidungsstoffe, alles dies tritt in seinen, wie in vielen Bildern der folgenden Künstler, als allgemeine Bestimmung des Inhaltes hervor. Was ihn aber von der Mehrzahl der letzteren vortheilhaft unterscheidet, besteht nicht bloss in der eben so schlichten und naiven, wie geschmackvollen Anordnung, sondern vornehmlich in denjenigen Elementen, die dem Jan Steen unter den Bambocciaden-Malern eine so bedeutsame Stelle erworben hatten: auch ihm ist es nicht sowohl um allgemeine Zustände, als vielmehr um besondere Handlungen oder Situationen, um feine Charakteristik und Individualisirung zu thun. So führen Terburg's Bilder in den dargestellten Personen insgemein eine theils leisere, theils deutlichere Verknüpfung gegenseitiger Interessen vor, deren Lösung nach der einen oder andern Seite dem Nachdenken des Beschauers überlassen bleibt, während jedoch der reizvolle harmonische Ton, in welchem das Ganze derselben gehalten ist, stets eine ruhige heitere Stimmung vorherrschen lässt.

Die Bilder dieses Meisters sind nicht sonderlich häufig; es mögen hier einige der interessantesten angeführt werden.
1. In einem Bilde des Haager Museums*) sieht man einen Offizier, sitzend, in voller Kriegstracht, und neben ihm kniend, auf seinen Schoss gelehnt, seine junge Frau oder Geliebte.

---

*) Schnaase, niederländische Briefe S. 88.

Ein zierlich geschmückter Trompeter hat eben einen Brief gebracht und steht vor ihnen, die weitere Ordre erwartend. Die besorgte Aufmerksamkeit der Frau und die ruhige soldatische Haltung des Offiziers führen uns lebhaft in die Scene ein und die Phantasie sucht gern aus seinen Zügen zu errathen, ob unter der dienstlichen Miene des Kriegsmannes gleich warme Gefühle verborgen sind, als die Dame durchblicken lässt, oder ob er im Wechsel des Marsches neue Verbindungen erwartet. — In der Münchner Galerie befindet 2.
sich ein Gemälde, auf dem ein ähnlicher Feldtrompeter einer Dame einen Brief überbringt. Sie ist vornehm gekleidet und hat den Anstand einer Wittwe; sie zaudert, den Brief anzunehmen und steckt die Hände überkreuz unter ihr sammtnes Pelzmäntelchen; neben ihr steht eine Magd in schwarzer Florhaube, die die Gebieterin voller Erwartung ansieht, indem sie ein reiches Prachtgefäss auf den Tisch setzt. Hier ist zu errathen, welche Mittheilungen etwa in dem verhängnissvollen Briefe enthalten sein mögen, und ob die Dame in ihrer Weigerung beharren werde. — In einem Bilde des Pariser Mu- 3.
seums ist ein stattlicher Kriegsmann, im Brustharnisch und gewaltigen Reiterstiefeln, dargestellt, welcher neben einer jungen Dame beim Frühstück sitzt. Er bietet ihr, ziemlich ungenirt, eine Hand voll Gold an; sie war eben im Begriff, aus der zierlichen Kanne ein Weinglas für ihren gestrengen Gast zu füllen und blickt nun zaudernd, man weiss nicht: ob unschlüssig bei dem verfänglichen Anerbieten vor sich hin. — Eine der anmuthigsten Compositionen Terburg's befindet sich in zwei trefflichen Exemplaren in den Museen von Berlin und 4.
von Amsterdam; sie ist u. a. aus Goethe's Wahlverwandtschaften (wo sie als lebendes Bild dargestellt wird) bekannt: „Einen Fuss über den andren geschlagen, sitzt ein edler ritterlicher Vater und scheint seiner vor ihm stehenden Tochter ins Gewissen zu reden. Diese, eine herrliche Gestalt, in faltenreichem weissem Atlaskleide, wird zwar nur von hinten gesehn, aber ihr ganzes Wesen scheint anzudeuten, dass sie sich zusammennimmt. Dass jedoch die Ermahnung nicht heftig und beschämend sei, sieht man aus der Miene und

Geberde des Vaters; und was die Mutter betrifft, so scheint diese eine kleine Verlegenheit zu verbergen, indem sie in ein Glas Wein blickt, das sie eben auszuschlürfen im Begriff ist.“ Auch hier interessirt es den Beschauer, sich den Gegenstand der Unterhaltung und deren etwanige Folgen auszumalen.
5. Das Bild in Amsterdam ist etwas breiter wie das in Berlin, und in der Erweiterung noch ein Hund angebracht, der jenem, jedoch zum Vortheil der Composition, fehlt; die Ausführung in beiden ist gleich trefflich, nur das in Amsterdam minder gut erhalten. — Ausser den Bildern, wie die eben beschriebenen, finden sich übrigens auch verschiedene von Terburg, die wiederum nur mehr auf die Darstellung allgemeiner Zustände der feinen Gesellschaft gerichtet sind, doch in diesen eben dieselbe Naivetät der Auffassung und Anmuth der Darstellung zeigen. Einige anmuthige Bilder der Art in der
6. Galerie von Wien; ein sehr ausgezeichnetes (eine vornehme
7. junge Dame auf der Theorbe spielend, neben ihr singend und
8. taktirend der Musiklehrer) bei Sir R. Peel in London. — Ein figurenreiches Ceremonienbild, den Abschluss des Münsterschen Friedens darstellend, befindet sich jetzt in der Sammlung des Grafen Demidoff in Russland. — Auch sind verschiedene vorzügliche Portraitbilder dieses Meisters vorhanden.

§. 319. Einige Jahre jünger als Terburg ist ein zweiter sehr vorzüglicher Meister dieses Faches, Gerhard Dou (Dow, Douw, — geb. 1613, gest. 1680). In Rembrandt's Schule gebildet, scheint Dou von diesem Künstler vornehmlich die Richtung auf eine harmonische Behandlung und Durchbildung des Helldunkels empfangen zu haben; im Uebrigen jedoch hat er dessen phantastisches und effectvolles Wesen verlassen und sich eine sehr eigenthümliche Darstellungsweise ausgebildet*). Die Gegenstände, welche Gerhard Dou mit besonderer Vorliebe darzustellen pflegt, bewegen sich insgemein in dem engen Kreise des gemüthlichen Verkehrs der Familie; es ist keine Handlung, der sich, wie bei Ter-

---

*) Vgl. Waagen, Paris, S. 592 ff., sowie den ganzen diese Schule betreffenden Abschnitt.

burg, das Element verborgener leidenschaftlicher Interessen beimischt, es sind nur die Beziehungen einer schlichten, stillen Häuslichkeit, die Zustände friedlicher und freundlicher Gewöhnung, die uns in seinen Bildern entgegen treten. Die Ausführung ist, wie es unter solchen Umständen erfordert wird, äusserst sauber und vollendend, ohne jedoch bei dieser höchsten Feinheit in Aengstlichkeit oder Befangenheit auszuarten; die mannigfaltigen Nebendinge sind mit derselben Liebe behandelt, denn sie bilden ein nothwendiges Mittelglied im häuslichen Verkehr und der tägliche Umgang mit ihnen hat ihnen ein selbständiges und für sich gültiges Interesse aufgeprägt. Die Anordnung ist demgemäss auch so, dass die Nebendinge in zierlicher Zusammenstellung in der Regel einen bedeutsamen Theil des Bildes einnehmen; oft blickt man durch ein Fenster, auf dessen Rand allerlei Geräth nebeneinander liegt, in das Treiben des Hauses hinein. Oft ist das Gemüthliche, heimlich Beschlossene desselben durch abendliches Dunkel und Kerzenbeleuchtung noch mehr hervorgehoben; in der Behandlung zierlicher Lichteffekte der Art hat es Gerhard Dou ebenfalls zur höchsten Meisterschaft gebracht. So sind in seinen Bildern zwar häufig wiederum die niederen Classen der Gesellschaft, Hausmägde, Verkäuferinnen täglicher Bedürfnisse u. dgl. m. dargestellt, aber es ist hierin durchaus keine Hinneigung zu dem Burlesken und Ungefügen der Bambocciaden-Maler; ja, wo sich Gerhard Dou vielleicht im einzelnen Falle einer solchen Richtung nähert, merkt man alsbald das Absichtliche und Gezwungene. Auch das Gegentheil, das Leben des feineren Salons, die Darstellung poetischer Gestalten, eignet sich nicht für seine eigenthümliche Richtung, und wenn er dergleichen zwar mehrfach versucht hat, so sind auch hier die Resultate nicht glücklich zu nennen; der Ausdruck geistigen Inhalts bleibt mehr oder minder hinter den technischen Verdiensten zurück.

Gerhard Dou's Bilder waren seit der Zeit ihres Entstehens sehr gesucht und es dürfte schwerlich eine Sammlung holländischer Kabinetsbilder zu finden sein, in denen nicht ein oder ein Paar derselben als vorzüglichste Zierde aufbe-

wahrt werden. Die Galerien seines Vaterlandes, die deutschen Galerien von Dresden, München, Wien, Berlin u. s. w., das Museum von Paris, die Eremitage zu St. Petersburg*), die
1. englischen Sammlungen (namentlich diejenige des Hrn. Hope
2. in London und die Privatsammlung Georgs IV.) sind reich an diesen kleinen Schätzen. Hier sieht man ein Fenster gemalt, aus dem eine Magd einen Küchentopf ausschüttet; dort ein andres, an dem sie mit der Zubereitung der Speisen beschäftigt ist; dort ein drittes, aus dem sie mit brennendem Licht in die Nacht hinein leuchtet und lächelt. Hier blickt man durch das Fenster in das Atelier des Malers hinein, dort in das freundliche Zimmer einer alten Spinnerin. In einem
3. Bilde des Pariser Museums sieht man den Laden einer Gewürzhändlerin mit seinem mannigfach übereinander gebauten Geräth, und Leute vor dem Ladentisch, denen die Händlerin
4. das Verlangte zuwiegt. In einem Bilde der Münchner Galerie ist es das Gewölbe einer Kuchenbäckerin, vom Kerzenlicht beleuchtet, und eine Magd, die ihre Laterne auf den Boden gestellt hat und unter den Waaren das Nöthige aus-
5. sucht. Ein Bild des Berliner Museums stellt eine Speisekammer mit allerlei Vorräthen dar; die Köchin öffnet so eben die Thür, sie hat ein Licht in der Hand, welches ihr freundliches Gesicht artig beleuchtet; sie tritt leise auf, um das Mäuschen im Vorgrunde nicht zu stören, das schon lange seinen Unfug unter den Speisen getrieben hat und nun eben im Begriff ist, in die aufgestellte Falle zu schlüpfen.
6. U. dergl. m. — Ein sehr liebenswürdiges Gemälde befindet sich in dem Haager Museum. Es stellt ein geräumiges Zimmer dar, bürgerlich, ohne grosse Pracht, aber alles höchst ordentlich und reinlich, zu den Seiten die mannigfaltigen Bedürfnisse der Wirthschaft zusammengestellt; durch das geöffnete Fenster blickt man auf die festtäglich beleuchtete Gasse hinab; daran sitzt die junge Hausfrau, im einfachen Hauskleide, mit frischen regelmässigen Zügen, mit häuslicher Arbeit beschäftigt; neben ihr eine Wiege mit dem kleinen

---

*) Vergl. Waagen, Handbuch II, 135.

Säugling, den das ältere Schwesterchen freundlich betrachtet.
— Ein andres, höchst reizvolles Bild, unter dem Namen der 7.
„Mädchenschule" bekannt und durch den meisterhaftesten Lichteffekt ausgezeichnet, befindet sich im Museum von Amsterdam*). Der Schulmeister schilt eben einen Knaben tüchtig aus, welcher seiner Miene nach ganz unschuldig scheinen würde, wenn nicht das Lachen der andern den Schalk verriethe. Nichts übertrifft hier die zarte Ausführung der Mädchengesichter, welche fast jedes durch ein eignes Lichtstümpfchen erleuchtet werden und so freundlich und hell aus dem Dunkel hervortreten, dass die Knaben umher fast zu kurz kommen. Besonders artig sind die fleissigen Kinder an der letzten Tafel, deren Licht um ihres Fleisses Willen ganz
dunkel brennt. — Ein vorzügliches Gegenstück zu diesem 8.
Bilde, ein Schulmeister mit vier Knaben, findet sich im Fitz-
william-College zu Cambridge. — Ein Gemälde des Pariser 9.
Museums, von bedeutenderen Dimensionen als gewöhnlich, lässt in das Zimmer einer reicheren Familie, durch zierlichere Meubles und Geräth geschmückt, hineinblicken. Auf einem Lehnstuhle sitzt eine kranke Frau; vor ihr kniet die Tochter, indem sie ihr weinend die Hand küsst, die Magd reicht ihr die Arzenei, und etwas weiter vorn steht der Arzt, phantastisch costümirt, indem er, gegen das Fenster gewandt, die Flasche mit dem Wasser betrachtet. In diesem Bilde ist ein mehr aufgeregtes Gefühl, als gewöhnlich bei Gerhard Dou, dargestellt, aber das Ganze doch wiederum in seiner milden sinni-
gen Weise zusammengehalten. — Ein Bild der Münchner 10.
Galerie von ähnlich grösserer Dimension, ein Charlatan, der dem versammelten Publikum seine Medicamente anpreist, ist weniger anziehend und ohne die gemüthliche Stille, die sonst den Bildern Gerhard Dou's ihren Werth giebt.

Einzelne Darstellungen bewegen sich, wie gesagt, auch in den Kreisen der höheren Gesellschaft; sie enthalten meist eine oder ein Paar Figuren, bei denen es dem Künstlar zumeist um die Nachahmung kostbarer Stoffe zu thun ist. Ein

*) v. Quast, im Museum, 1834, No. 45, S. 371.

Lieblingsgegenstand des Meisters, den er öfter wiederholt hat,
ist ein Einsiedler, in seiner Felshöhle betend; aber auch hier
sind es insgemein nur die Nebendinge, Crucifixe, Todtenköpfe,
Sanduhren u. dergl., welche ein näheres Interesse erwecken.
11. Die Galerie zu München besitzt drei verschiedene Darstellun-
gen dieses Gegenstandes. Noch weniger befriedigen die
eigentlich idealen Darstellungen, z. B. seine büssende Mag-
12. dalena (in Berlin und in Dresden), welche ganz ausserhalb
13. seiner Sphäre liegen. — Des Meisters eignes jugendliches
14. Bildniss, in der Bridgewater-Galerie zu London, ist noch in
Rembrandt'scher Weise, nur in kleinerem Massstab und zier-
licher ausgeführt.

§. 320. Der Weise des Terburg und der des Gerhard
Dou folgten verschiedene andre Künstler, die, wenn sie auch
im Allgemeinen nicht die Vortrefflichkeit dieser beiden er-
reichten, doch in einzelnen Fällen sehr Artiges und Anmuth-
volles hervorgebracht haben. Bei ihnen wechseln insgemein
die gemüthlichen Scenen des Familienlebens und ähnlicher
Verhältnisse mit Darstellungen aus dem Treiben der feineren
Gesellschaft, auch wohl mit einzelnen idealen Gegenständen,
ohne dass bei dem einen oder dem andern eine besondere
Richtung zu dieser oder jener Auffassungsweise als vorherr-
schend zu bezeichnen wäre. Zu den liebenswürdigsten Künst-
lern, von denen hier die Rede ist, gehört Gabriel Metzu
(geb. 1615, lebte noch 1667), der in Scenen des niederen wie
des höheren Verkehrs gleich unbefangen, von ebenso sauberer
wie ungezwungener Vollendung erscheint. An Wärme des
Tons und Schönheit des Helldunkels steht er den eben ge-
nannten Künstlern meist gleich; erst später tritt neben einer
gewissen Verflachung des Ausdrucks ein kalter, bleigrauer
Farbenton hervor. Er behandelt meist sehr einfache gesellige
Momente und Bezüge, ohne eigentlich novellistische Bei-
mischung; es sind Besuche, Musikstunden u. dgl. m., hie und
da mit leiser Andeutung von Liebesverhältnissen; oder auch
geputzte Bürgersfrauen, welche auf dem Markt einkaufen,
1. u. s. w. Das Berliner Museum besitzt unter seinem Namen
ein sehr anziehendes Gemälde von verhältnissmässig bedeu-

tenden Dimensionen, welches der Auffassungsweise des Terburg verwandt ist. Es ist eine Dame in blauseidnem Kleide und Pelzüberwurf; sie sitzt ermattet in einem Lehnstuhl, das Gesicht und Auge emporgerichtet, so dass man die reinen edlen Züge des Profils klar entfaltet sieht; sie ist blass, und schmerzlich zuckt es um ihren Mund, doch voll ruhiger Ergebung. Vor ihr steht der Arzt in schwarzem Doktortalar und mit der Alongenperücke, ein tröstlich mildes Gesicht; er hat den schönen Arm der Kranken gefasst, um ihren Puls zu fühlen; zugleich zeigt er empor nach einem Portrait, welches an der Wand hängt und einen Herrn in stattlicher Offizierstracht vorstellt. Es scheint der Gemahl zu sein, dessen lange Abwesenheit die Verlassene krank gemacht hat; der Arzt
scheint seine baldige Rückkehr zu versprechen. — In dersel- 2.
ben Galerie ist von Metzu das Portraitbild einer holländischen Patricierfamilie, voll prunkhaften, bürgerlich unbedeutenden
Stolzes. — Im k. k. Museum von Wien befindet sich ein Bild 3.
von Metzu, welches der Weise des Terburg nahe verwandt ist; es stellt eine Spitzenklöpplerin und neben ihr einen jungen Herrn dar, und lässt auf ein anziehendes Verhältniss
zwischen beiden schliessen. — In den Galerien von Dresden 4.
und München, im Louvre, in englischen und holländischen 5.
Sammlungen sind Metzu's Bilder nicht sehr selten.

Ein sehr productiver Künstler ist Franz von Mieris (1635—1681), Schüler des Gerhard Dou. Mieris fehlt es in seinen Darstellungen des Lebens der vornehmeren Stände insgemein an derjenigen Naivetät der Auffassung, welche überall die erste Bedingung eines vollendeten Kunstwerkes ausmacht; seine meisterhafte, elegante Ausführung kostbarer Stoffe, vornehmlich schimmernder Seidenzeuge, die z. B. bei Terburg nur als Mittel zur Erreichung anderweitiger Zwecke hervortrat, genügt bei der offenbaren Absichtlichkeit nicht,
um diesen Mangel zu verdecken. (Doch ist in der Hope'schen 6.
Sammlung zu London ein liebenswürdiges Jugendbild des Meisters aus dieser Sphäre vorhanden: ein reichgekleideter Herr, vor ihm ein Römer mit Wein und Krabben; ein junges Mädchen, vom Rücken gesehen, schreibt die Zeche an). —

Bedeutender ist Mieris insgemein in den Darstellungen mehr niederer Scenen, in denen oft eine eigene ergötzliche Laune sichtbar wird, und wo doch die ganze Auffassung so gehalten ist, dass eben dieselbe feine Ausführung nicht unstatthaft er-
7. scheint. Die Münchner Galerie hat treffliche Beispiele der Art; eins der anziehendsten stellt zwei grosse Stiefeln und allerlei andres Costüm auf dem Tisch einer Herberge liegend dar, und im Hintergrunde den Herrn dieser Dinge, den Künstler selbst, im Gespräche mit der Wirthin. Auf einem andren der Art erblickt man einen Soldaten, halbe Figur, der eine Tabakspfeife in der Hand hält und den Rauch in jovialer
8. Laune in die Höhe bläst. — Nächst der Münchner und der
9. Haager Galerie ist besonders die der Uffizien zu Florenz (die überhaupt eine interessante Sammlung von Werken der Holländer besitzt), reich an Bildern dieses Künstlers. — Der Sohn des Franz, Wilhelm van Mieris, ist dem Vater in Bezug auf saubere Ausführung ähnlich, doch tritt bei ihm der Mangel des Naiven noch in ungleich höherem Maasse hervor und bei Wilhelms Sohn Franz M. d. J. desgleichen. — Ueberhaupt beginnt gegen Ende des XVII. Jahrhunderts ein offenbarer Verfall in der holländischen Genremalerei; schon die späteren Werke z. B. eines Dou und Metzu scheinen kälter und flacher als die frühern. Mehrere Umstände trafen zusammen; der Höhepunkt der Gattung war mit Steen, Terburg und Dou vollkommen erreicht, und die Liebhaberei hatte sich an die von ihnen aufgestellte Auffassung und Darstellung geknüpft, sodass die folgenden Maler schon mehr in der Art ihrer Vorgänger als nach eigener Inspiration zu malen für gut fanden; das unendlich feine Naturgefühl der Vorgänger, welches den einfachsten Gegenständen ihren Zusammenhang mit dem Weltganzen abgewonnen und durch Licht und Luft darzustellen gewusst hatte, — dieses besass man jetzt mehr nur aus zweiter Hand; endlich soll auch der neu eingeführte akademische Unterricht, namentlich das Gypszeichnen die Feinheit des Auges und die Naivetät des Sinnes abgestumpft haben. Genug, die Maler seit dem Ende des XVII. Jahrhunderts sind bei aller Sorgfalt und bei sehr

glücklichen Erfolgen im Einzelnen doch kleinlich, kalt und manierirt im Vergleich mit den grossen Künstlern der Blüthenepoche.

§. 321. Auf der Grenze, doch noch mehr der guten Zeit zugewandt, steht Caspar Netscher (geb. zu Heidelberg 1639—1684). In vornehmeren Scenen und insbesondere in Darstellungen, welche ihrem Gegenstande nach der Historienmalerei angehören, fehlt es auch ihm an der unbefangenen, naiven Auffassung und er erscheint nicht selten manierirt, so schön auch z. B. die Stoffe gemalt sind. Dagegen hat er in Bildern, welche die einfachere Darstellungsweise des Gerhard Dou befolgen, sehr Treffliches geleistet. Besonders
heiter und naiv stellt er, z. B. in einigen Bildern bei Sir 1.
R. Peel, das Leben der Kinder dar. (Bilder in Dresden, Amsterdam, Haag, St Petersburg.) — Schon mehr ein äusserlicher Nachahmer früherer Motive ist Peter von Slingelandt, Schüler Dou's; sodann sind zu nennen: Dominicus van Tol, ein oft glücklicher Nachahmer Dou's; Jan und Nicolas Verkolje, Jacob Ochtervelt, u. A. m. — Unter diesen Künstlern ist auch Gottfried Schalken, ebenfalls ein Schüler Gerhard Dou's, anzuführen. Die Meisterschaft dieses Künstlers besteht in der Darstellung zierlicher Lichteffekte, die er, nach dem Beispiele seines Lehrers, zumeist mit besonderer Vorliebe angewandt hat. Doch ist er nur zu häufig, besonders wenn er ideale Gegenstände behandelte, ins Manierirte verfallen; ein Hauptbild der Art, in der
Münchner Galerie, stellt die klugen Jungfrauen mit ihren 2.
hellbrennenden Lampen, und die thörichten Jungfrauen, deren Lampen soeben erlöschen, dar. In andren Bildern zeigt sich jedoch auch bei ihm nicht selten eine anziehend naive, zum
Theil launige Auffassung, wie z. B. in einem Bilde des Haager 3.
Museums: ein Arzt, der von einer jungen Dame in Gesellschaft ihres Vormundes besucht wird und eine Ursache der Krankheit des schönen Mündels angiebt, welche diese weinen
und den Vormund höchlichst erstaunen macht. — Drei anmu- 4.
thige Bildchen aus früherer Zeit befinden sich in der Privat-
sammlung Georgs IV. in London. — Im Berliner Museum 5.

befindet sich ein eigenthümliches Bildchen dieses Meisters von unübertrefflicher Anmuth. Es ist eine Landschaft, eine stille holländische Gegend mit breiten weidenbepflanzten Kanälen; ein Knabe sitzt vorn unter einem alten Weidenbaume und angelt; ihm gegenüber ein Busch gelber Wasserlilien, auf denen Schmetterlinge ruhen. Der Himmel ist mit abendlich dunkelnden Wolken umzogen; in der Ferne zieht ein einsames Segel vorüber. — Den manierirten Bildern Schalken's und andrer gleichzeitiger Maler dieses Faches sind die schon oben genannten Künstler Adrian van der Werff, Eglon van der Neer u. a. in ihren Genrebildern verwandt. — Der letztere ist in feinen Conversationsbildern noch oft geschmackvoll und durch eine vorzügliche Tecknik den besten Meistern verwandt. Auch an einen oben (S. 91) angeführten Nachfolger Rembrandt's, Nicolaus Maas, muss hier nochmals erinnert werden.

Wir holen hier endlich noch Peter de Hoogh nach (nicht von 1659--1722, wie die frühere Auflage beifügt, sondern vermuthlich von 1628—1670 lebend und vielleicht unmittelbarer Schüler des Rembrandt*), der sich durch eine schlichte Auffassung und gediegene, kräftige Ausführung sehr vortheilhaft auszeichnet. Er pflegt insgemein das Innere eines stillen Wohnzimmers darzustellen, in welches das Sonnenlicht durch Fenster oder Thüre hereinfällt und so über das Ganze einen eignen festtäglichen Glanz verbreitet; die stille Beschäftigung der Personen, welche sich in diesen Zimmern befinden, erhöht den Eindruck des Ganzen, welches überall einen reinen,
6. ungestörten Frieden athmet. Die Galerien von München, Am-
7. sterdam, der Louvre, die Sammlung von Sir R. Peel u. a. haben
8. interessante Beispiele von Bildern dieses Meisters aufzuweisen,
9. die nicht eben häufig vorkommen**). Ferner auch Sam. van
de Meer (v. Delft) einen erst wieder entdeckten Künstler von

---

*) Vergl. Waagen, Handb. I., 112 und Chr. Kramm über die niederländ. Maler. Amsterdam 1859.

**) Album der Niederländer I. (Meister des Genrefachs), Photographien mit Text von H. v. Blomberg. Berlin, G. Schauer.

Desgl. II. (Meister des Thierstücks, der Landschaft und des Stilllebens) mit Text von dems. ebend.

Bedeutung, dem Waagen das früher P. de Hoogh zugeschriebene Dresdner Bild zutheilt.*)

---

§. 322. Die Genremalerei in Italien und Spanien mussten wir schon bei Anlass der dortigen Historienmaler erörtern, von welchen zugleich die meisten Genrebilder herrühren, und beschränken uns desshalb hier auf eine kurze Recapitulation.

Dass die eklektischen Schulen Italiens dem Genre nicht günstig waren und die Gegenstände desselben als ihres Pinsels unwürdig verachteten, lässt sich nach den bei ihnen gültigen Stylvoraussetzungen leicht begreifen. Die wenigen Bilder dieser Art, welche z. B. von Annibale Caracci vorhanden sind (S. 21), können nur als vereinzelter künstlerischer Scherz gelten, dergleichen auch bei andern Bolognesern vorkömmt. Von der florentinischen Schule ist höchstens Domenico Feti (S. 36) anzuführen, dessen Parabeln zum Theil wahre Genrebilder, aber von der feinen niederländischen Durchführung weit verschieden sind.

Schon viel mehr neigten die Naturalisten zum Genre hin, nachdem Michelangelo da Caravaggio mit seinen lebensgrossen, schartbeleuchteten Halbfiguren (S. 42) vorangegangen war. Bei seinen Nachfolgern, zumal den neapolitanischen, tritt dann auch im Genre die dem Naturalismus eigene Leidenschaftlichkeit auf merkwürdige Weise hervor.

Die stille Behaglichkeit einfacher, ruhiger Situationen reizt sie nicht; selbst für das Komische zeigen sie wenig Sinn; dafür sind ihre — meist kleinen — Schlachten, die man unbedenklich hieher rechnen darf, von ausserordentlichem Feuer der Darstellung und, wo die Arbeit nicht gar zu decorationsmässig ist, von grosser Kraft der Farbe. Unter den Neapolitanern haben wir Aniello Falcone (S. 46) und Salvator Rosa (S. 46) erwähnt, welcher letztere auch seine Landschaften meist mit unheimlicher Staffage von Räubern oder räuberhaften Soldaten versah. Auch Jaques Courtois, gen. Bourguignon, welcher zwar Franzose war, aber als Jesuit in Rom lebte, hat die Erinnerungen

*) Vergl. Burger: Van de Meer de Delft. Paris 1866.

seiner frühern Kriegsdienste in einer, wenn auch kleinen Anzahl meisterlicher Schlachtbilder niedergelegt (S. 50). Dagegen ist Michelangelo Cerquozzi (S. 49) gerade in den Schlachten, welche ihm den Beinamen delle battaglie einbrachten, weniger ausgezeichnet als in eigentlichen Bambocciaden, deren Styl er sich unter dem direkten Einfluss des Bamboccio (Peter van Laar, s. oben) angeeignet hatte. Doch wurde diese Gattung, wie es scheint, nur in Gestalt einer ausländischen Mode anerkannt und ging als solche nach einiger Zeit wieder vorüber. Was in der Folge von gebornen Italienern hierin geleistet wurde, ist meist flüchtige, decorationsmässige Wiederholung ähnlicher Motive.

Im XVIII. Jahrhundert kommen noch hie und da vereinzelte Versuche im Genre vor, wahrscheinlich in Folge der über ganz Europa verbreiteten Liebhaberei für Kabinetstücke
1. in niederländischer Art. Von Pietro Longhi aus Venedig (1702—1762) besitzt die dortige Akademie eine Reihe von Genrebildern aus dem vornehmen Leben, welche zwar kalt und ohne niederländischen Natursinn gemalt, in der fein humoristischen Erfindung aber ungefähr mit Parini's berühmter Satyre zusammenzustellen sind. Eins davon stellt z. B. die Toilette einer grossen Dame vor; künftigen Sieges gewiss steht sie mit ihrem riesenblumigen Reifrock da, die eine Kammerfrau ordnet ihr mit unterdrückter Ironie die Manschetten, die andere, resignirt und nachdenklich, hält ihr den Spiegel vor; die alte Magd, welche mit dem Kaffee hereintritt, sieht ihre aufgeputzte Herrin mit höchstem Erstaunen an.

Ungleich wichtiger als diese italienische Genremalerei ist die spanische, welche von den ersten Historienmalern der Nation ausgeübt wurde. Wir haben oben die Hauptbilder erwähnt: den Wasserverkäufer, den „bacco finto“ und die Spinnerinnen des Velasquez (S. 105, 106); die Bettelknaben Bauern etc. Murillo's (S. 113), und Anderes mehr. Auch hier tritt der Humor selten direkt zu Tage; Murillo ging mehr auf schöne oder energische Charakterfiguren, als auf ganze Scenen aus, was sich auch für den meist lebensgrossen Massstab besser eignete. Die ganze Herrlichkeit seines edeln

Naturalismus ist über diese Gestalten ausgegossen, während die Hintergründe und Nebendinge wie so oft in seinen Historienbildern bloss angedeutet sind. Von Velasquez sind 2.
ausser den genannten auch kleine nach niederländischer Art behandelte Genrebilder z. B. im Madrider Museum vorhanden, welche indess neben jenen (meist aus lebensgrossen Figuren bestehenden) Meisterwerken bloss den Charakter von Studien tragen sollen.

§. 323. In Frankreich tritt uns in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts ein Künstler entgegen, welcher wesentlich von Breughel'scher Tradition ausging, dabei jedoch einen ungleich schärfern und genialern Humor und eine viel grössere Lebendigkeit entwickelte: Jaques Callot (1594—1635). In Bezug auf malerische Technik nimmt Callot zwar eine mehr untergeordnete Stelle ein, indem er nur selten in Oel gemalt hat und die Bilder der Art, welche man ihm zuschreibt (z. B. in der Akademie von Venedig), in ihrer Aus- 1.
führung nicht sonderlich viel bedeuten wollen: seine Leistungen bestehen im Wesentlichen nur aus Kupferstichen, auch hat die Mehrzahl derselben nur ein kleineres Format; aber es sind durchweg Compositionen von eigner Erfindung und fast alle von einer Originalität und Frische des Geistes, dass sie in ihrer Art einzig in der Kunstgeschichte dastehen. Sie bestehen aus Darstellungen der mannigfaltigsten Art. Einige enthalten biblische Scenen, die jedoch mit geringerem Glück und mehr in manieristischer Weise behandelt sind. Andre stellen Begebenheiten der Zeitgeschichte und Scenen aus dem Leben des Tages dar; Belagerungen, Schlachten, kriegerische Umgebungen, Costümbilder u. dergl.; in diesen spricht sich die lebendigste Energie und eine höchst geistreiche, — wo es der Gegenstand erlaubte: höchst poetische Weise der Anschauung aus; namentlich gehört unter diesen die grosse Reihenfolge von Blättern, welche den Titel der Misères et malheurs de la guerre führt, zu seinen vorzüglichsten Meisterwerken. Noch andre Darstellungen sind humoristisch-phantastischer Art, meist dem Gebiet der italienischen Masken-Comödie angehörig, bald festliche Aufzüge in fabelhaftem Pomp, bald verwunderliche

Tänze, bald eigenthümlich novellistische Scenen vorführend; letztere besonders sind in einer so meisterlichen Gemessenheit, in so ergötzlichem Pathos, in so feiner und doch heiterer Laune durchgebildet, dass sie dem für Humor empfänglichen Beschauer — zumal in Rücksicht auf die emphatischen Bestrebungen von Callot's Zeitgenossen — eine herzliche Erquickung gewähren. Keiner unter den niederländischen Genremalern hat den Humor zu einer solchen Schärfe und Lustigkeit entwickelt, wie er. Zu den Blättern dieser Art gehört auch die Reihenfolge der Bettler und vor Allen das grosse Blatt der Versuchung des heiligen Antonius, welches die lustigsten Teufeleien enthält und, wenn es auch in der Gesammt-Composition etwas überladen scheinen dürfte, doch in seinen Einzelheiten von unwiderstehlicher Komik ist. — Als Nachahmer des Callot ist sein etwas jüngerer Zeitgenoss Stephan della Bella anzuführen.

Mit Ludwig XIV. hört die französische Genremalerei fast völlig auf; der König liebte sie nicht. Als man ihn einst mit niederländischen Genrebildern überraschen wollte, sagte er ganz kurz: Qu'on m'ôte ces magôts-là! Das Kleinbürgerliche, Unheroische, Untheatralische scheint seine eitle Seele angewidert zu haben; vielleicht empfand er auch ein leises Grauen vor dem Humor, gegen welchen der Despotismus bekanntlich wehrlos ist. Es giebt kaum einen stärkern Beweis seiner despotischen Allmacht, als dass nun eine Kunstgattung, welche offenbar Talente und Popularität für sich hatte, desshalb so völlig zurückweichen musste. In der That treten erst um den Beginn des XVIII. Jahrhunderts neue Bestrebungen der Art auf. Hieher gehörte zuerst Claude Gillot, der es unternahm, Scenen der französischen Comödie darzustellen, dessen Name aber durch den seines Schülers verdunkelt wurde: Antoine Wateau (1684 – 1721). Wateau malte ebenso wie jener Scenen des französischen Theaters, italienische Masken, Begebenheiten der vornehmen Gesellschaft und dergl. Er wusste diese Gegenstände mit graziöser Feinheit und angenehmem Colorit darzustellen, und wenn es seinen Figuren mehr oder minder an einer tieferen Individuali-

sirung fehlt, so wird dieser Mangel bei den kleineren Dimensionen, darin die Mehrzahl seiner Bilder ausgeführt ist, nicht sonderlich bemerklich. Wateau's Bilder haben ein grosses Verdienst unter den Leistungen seiner Zeitgenossen; sie zeigen eine eigenthümliche Naivetät der Auffassung und indem sie die feine Koketterie, die galante Tournüre, die zierliche Lüge des vornehmen Lebens seiner Zeit ohne Affektation von Seiten des Künstlers repräsentiren, so üben sie auf den Beschauer eine eigen ergötzliche, komische Wirkung aus. Das künstliche Arkadien, die idyllische Schäferwelt, in welche sich die damalige Ueberbildung hineinzuträumen liebte, tritt uns in diesen zierlichen Kabinetstücken mit vollkommener Wirklichkeit entgegen. Wateau's Nachfolger Paterre und Lancret haben ebenfalls Treffliches in dieser Art geleistet. In
Deutschland besitzen die Königl. Schlösser von Berlin und 2.
Potsdam, auch das Museum von Berlin, eine grosse Menge 3.
von den Bildern dieser drei Künstler.

Eigenthümlich steht ihnen ein andrer Genremaler, J. B. S. Chardin (1699—1779) gegenüber. Die Gegenstände, in welchen sich Chardin's Darstellungen bawegen, gehören mehr dem Leben der Familie an; er wusste diese mit einer solchen Innigkeit und Gemüthlichkeit, in einer so lebenvollen harmonischen Weise zu behandeln, dass er in der That den vorzüglichsten holländischen Meistern derselben Richtung sehr nahe steht. — Ein jüngerer Künstler, der sich in ähnlicher Weise ausgezeichnet, ist J. B. Greuze (1726—1805); auch dessen Bilder zeigen zuweilen eine gemüthliche Auffassung
des Familienlebens, doch sind sie mehr sentimentaler Art und 4.
nicht von gleicher Unbefangenheit der Auffassung; andere gehen sogar ins Theatralisch-leidenschaftliche, auch wohl ins Frivole. Die drei durch Kupferstiche weltbekannten Gemälde: die Dorfbraut, die Abreise und die Rückkehr befinden sich im Louvre.

§. 324. Im schärfsten Gegensatz gegen jene conventionelle gesellschaftliche Täuschung der französischen Idyllen- und Maskeradenmaler, und zugleich in bewusster Opposition gegen die manierirte, hohl-idealistische Historienmalerei Englands trat gleichzeitig William Hogarth auf (1697—

1764), der erste unter den englischen Malern von bedeutender, durchgreifender Originalität. Hogarth ist Genremaler, seine Darstellungen bewegen sich in den Kreisen des gewöhnlichen Lebens seiner Zeit; aber er weiss das Leben in seinen mannigfachsten Aeusserungen mit einer so tiefen Wahrheit zu erfassen, die Verkehrtheiten des Zustandes der Gesellschaft in einer so scharfen, geistreichen Weise herauszustellen, zugleich damit eine solche Fülle humoristischer Beziehungen zu verbinden, dass er in alle dem einzig in der Kunstgeschichte dasteht. Auch zeigt sich das Element charaktervoller Darstellung bei ihm nicht nur in der Auffassung des Gegenstandes, sondern es ist mit gleicher Meisterschaft in den Formen und dem Colorit seiner Figuren durchgeführt. Seine Bilder sind meistens etwas skizzenhaft, aber mit geistreicher, bestimmter Führung des Pinsels gemalt. Zu seinen vorzüglichsten Gemälden gehört die Reihenfolge derjenigen, welche unter dem Namen der „Mariage à la Mode“ bekannt sind
1\. und sich in der britischen National-Galerie zu London befinden. In weiterem Maasse, wie durch seine Malereien, ist Hogarth durch seine Radirungen und durch die grosse Anzahl mehr oder minder gelungener Kupferstiche nach seinen Compositionen bekannt. Insgemein sind es Darstellungen des verdorbenen Zustandes der Gesellschaft (häufig in grösseren Reihenfolgen, wie ausser der eben angeführten u. a. die, welche das Leben des Liederlichen, das Leben des Freudenmädchens u. s. w. darstellen), oder Satyren auf politische Verhältnisse. Sie haben seit der Zeit ihrer Entstehung mannigfache literarische Werke zu ihrer Auslegung und Erklärung hervorgerufen; die Deutschen dürfen sich rühmen, die bei weitem geistreichste Arbeit dieser Art zu besitzen*).

Hogarth's künstlerische Richtung ist nicht ohne zahlreiche Nachfolge geblieben, so jedoch, dass die Mehrzahl nach das Element der Caricatur, welches sich überhaupt in der neueren englischen Kunst bedeutend bemerklich macht, darin vor-

---

*) G. C. Lichtenberg: Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche etc. Göttingen, seit 1794.

herrscht. Unter seinen nächsten Nachfolgern sind namentlich Inigo Collet und James Gillray anzuführen.

Neben den Niederländern erscheinen nun die Genremaler der andern Nationen unläugbar im Nachtheil; sie bilden einzelne Richtungen aus, während jene die sämmtlichen Zweige der Gattung in massenhafter Ausübung besitzen; selbst für die lebensgrossen Charakterfiguren der Spanier mag man die Leistungen Rembrandt's und seiner Schule in Anspruch nehmen. Freilich gab es daneben in Holland keine eigentliche Historienmalerei im höhern Sinne, sodass sich die besten Kräfte den andern Gattungen zuwenden konnten. Auch ist es hier wohl eine Pflicht, ausdrücklich an das beträchtliche deutsche Contingent zu erinnern, welches in der niederländischen Heeresmacht nicht die letzte Stelle einnahm; Lairesse, die beiden Ostade, C. Netscher, und von den unten zu nennenden Backhuysen, Mignon, Lingelbach u. A. m. waren geborene Deutsche.

Zweites Capitel.

Die Landschaftmalerei.

§. 325. Die Ausbildung der Landschaft ist neben so manchen Ruhmesansprüchen der Malerei des XVII. Jahrhunderts wiederum etwas eigenthümlich Grosses; ja ein culturgeschichtliches Ereigniss, welches, ähnlich den gleichzeitigen Entwickelungen der modernen Musik, einen ganzen Zeitraum charakterisiren hilft. Weit mehr als das Genre ist die Landschaft eine gemeinsame europäische Hervorbringung; Niederländer und Italiener, Franzosen und Deutsche haben hier in einer Weise zusammengewirkt, welche es schwer macht, jedem genau das Seinige zuzutheilen.

Betrachten wir zunächst die niederländische Landschaftmalerei*), welche schon ihrem Schöpfer Johann van Eyck gewiss einen nicht ganz geringen Theil seines Ruhmes zu Wege gebracht und sich zu Anfang des XVI. Jahrhunderts mit J. Patenier emancipirt hatte (II. Bd, S. 586). Sie besass den Vortheil, faktisch fortzubestehen, während die ungleich poetischere und innerlich reichere oberdeutsche Landschaftmalerei eines Manuel und Altdorfer (Bd. II, S. 506, 560) in den Stürmen der Reformation unterging. In den Geschichtsbildern der brabantischen Manieristen (Bd. II, S. 588 ff.) bildet sie oft den anziehendsten Bestandtheil, so oberflächlich sie auch oft abgefunden wird: auch eigentliche Landschaftbilder kommen fortwährend vor. Als Beispiel möge hier ein
1. interessantes Bildchen des Berliner Museums von Cornelius Matsys (1543) genannt werden, eine Landschaft von ungemein mildem, spätherbstlichem Charakter, in der jedoch die ziemlich burleske Staffage**) mit dem Ernst der land-
2. schaftlichen Auffassung unangenehm contrastirt. (Ein anderes zart ausgeführtes Bild im Louvre.)

In voller Selbständigkeit und Bedeutsamkeit erscheint jedoch die niederländische Landschaft zuerst am Schlusse des XVI. und in der ersten Zeit des XVII. Jahrhunderts, und zwar vornehmlich in der Schule von Brabant, wo gleichzeitig eine neue kräftige Historienmalerei durch Rubens ins Leben gerufen wurde. Zwischen beiden Gattungen herrscht hier eine, gewiss nicht zufällige Uebereinstimmung: dieselbe Ursprünglichkeit, dieselbe sinnliche überquellende Derbheit in der Landschaft wie im historischen Gemälde. Nur besitzt erstere noch den Charakter einer grösseren Jugendlichkeit: sie hat sich, bis auf wenige Ausnahmen, ohne eigentliche Schule bilden müssen, und indem sie die Fülle der sich aufdringenden Erscheinungen der Natur zu umfassen strebte, so

*) Auch für diesen Abschnitt sind durchgängig die betreffenden Stellen bei Waagen, England und Paris, zu vergleichen.

**) Im Vordergrund nämlich, denn im Hintergrund sind auch Maria und Joseph, eine Herberge (in Bethlehem) suchend, zu erblicken. v. Bl.

verliert sie sich häufig noch in dem Reichthum der einzelnen Gegenstände. Letzteres jedoch nicht in dem Grade, wie es bei jenen älteren Meistern im Beginn des XVI. Jahrhunderts (Patenier und Herri de Bles) der Fall gewesen war: ein Bestreben, diesen Reichthum zusammenzuhalten, ist allerdings sichtbar, aber es tritt mehr nur in äusserer Weise hervor, so dass das Ganze, in Folge dessen, oft einen gewissen decorativen Charakter annimmt. Die Farben sind insgemein in reichem Glanze, das Laub im lebhaftesten Grün, der Baumschlag conventionell behandelt, ebenfalls in decorativer, nicht selten in tapetenartiger Weise. Alles diess tritt natürlich mehr hervor, wo der Künstler die Ausführung poetischer Compositionen beabsichtigt hatte, während in der Darstellung heimischer, beschränkter Lokalitäten sich bereits eine schlichtere, minder befangene Auffassungsweise ankündigt.

Zu den bedeutendsten Künstlern der in Rede stehenden Landschaftschule gehört Johann Breughel (1569—1625), der zum Unterschiede von den andern Künstlern dieses Namens (seinem Vater und Bruder, Peter Breughel dem älteren und dem jüngeren) gewöhnlich der Sammt- oder Blumenbreughel genannt wird. Seine Bilder sind durchgängig ziemlich bunt und ohne rechte Haltung, aber im Einzelnen sehr naturwahr und von unsäglich feiner Ausführung; sehr viel Detail der Natur findet sich hier zum ersten Male dargestellt. Ein Gegenstand, welchen dieser Künstler mehrfach behandelt hat und der überhaupt die Gesammt-Richtung der Schule charakterisirt, ist das Paradies, — die grösste vor- 3.
züglichste Darstellung in dem Museum im Haag. Die Gegend ist hier im reichsten Pflanzenwuchse dargestellt, an beiden Seiten ziehen sich dichte Baumgruppen bis gegen die Mitte, wo wir durch eine Oeffnung die Tiefe des Waldes und das Feld, und darauf das saftige Grün der jugendlich üppigen Vegetation in allen Abstufungen bis zum scharfen Lichte gewahr werden. Die Gestalten der Ureltern sind auf diesem Bilde von Rubens Hand, wie sehr häufig die Staffage auf Breughel's Bildern von den Historienmalern seiner Zeit gemalt ist. Aehnliche Darstellungen an verschiedenen Orten, 4.

5. in der Galerie Esterhazy zu Wien, im Berliner Museum u. s. w.
Das Berliner Museum enthält ausserdem noch verschiedene
Waldlandschaften, von denen einzelne bereits eine minder
6. üppige Vegetation und freiere Behandlung zeigen. Die Schleiss-
heimer Galerie hat einen grossen Reichthum Breughel'scher
Bilder, die auf eine schlichte Weise mehr in die lokalen Ver-
hältnisse der Heimath einführen*). — Ausserdem hat sich Joh.
Breughel oft gefallen, die dem Stillleben angehörigen Dinge,
Blumen, Früchte, Thiere, Geräthe mannigfacher Art in zier-
licher Vollendung zu malen, und solche Darstellungen in
eigenthümlicher Weise zu grösseren Compositionen zu ver-
binden, denen es aber noch ungleich mehr, wie seinen Land-
7. schaften, an Totalwirkung fehlt. Die Münchner Galerie
besitzt von ihm einen grossen Blumenkranz, in dessen Mitte
von Rubens eine Madonna mit dem Kinde gemalt ist. Ein
8. ähnliches Bild befindet sich nebst manchem Andern im Louvre.
9. Andre Darstellungen der Art: das Reich der Flora, das
Reich des Vulkan, u. a. m. besitzt die Galerie von Sanssouci
in namhafter Anzahl. — Ueberhaupt sind die Darstellungen
dieses Künstlers nicht selten; selbst in Italien besitzt die
10. Sammlung der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand deren
eine grosse Menge. — Unter den Schülern und Nachahmern
des Johann Breughel, welche seinem Styl zum Theil bis spät
in die Zeiten Ruysdaels hinein festhielten, sind Jacob Fou-
quiers, Peter Gyzens, oder Geysels und F. van
11. Kessels zu nennen. Bilder der beiden erstern im Berliner
Museum.

Roland Savery (1576—1639) erscheint dem Breughel
in allgemeinen Beziehungen verwandt, doch macht sich in
seinen Landschaften (wenigstens in einzelnen Fällen) bereits
eine ernstere Stimmung, im Gegensatz jenes äusserlich de-
corativen Elementes, bemerkbar. Wenn dieser grössere Ernst
12. in Darstellungen des Paradieses (im Berliner Museum) oder

---

*) Ueber figürliche, namentlich diabolische Darstellungen des Breughel, die man irrthümlich seinem Bruder zuschreibt, vergl. die Anmerkung S. 143.

des Orpheus, welcher die Thiere des Waldes durch sein 13. Saitenspiel herbeilockt (im Haager Museum), weniger hervortritt, und es dem Maler in solchen Bildern fast mehr um eine kunstreiche Darstellung der verschiedenen Thiergattungen, darin er Meister war, zu thun ist, so finden sich doch zugleich andre von grosser innerer Bedeutung. Zu diesen gehört namentlich eine zweite Landschaft des Berliner Museums. 14. Es ist ein wilder Eichenwald; verdorrte, vom Sturm gebrochene Bäume, andre, die ihre entblössten Wurzeln weithinstrecken, bilden den Vorgrund; eine Zigeunerfamilie bereitet hier ihr Mittagsmahl; ein Weg führt in den Wald hinein und an den Spiegel eines heimlich umschlossenen See's, an dessen Ufer man ein einsames Hirschlein erblickt; seitwärts öffnet sich eine Aussicht in ferne Berggegenden. Das Bild athmet die geheimnissvollen Schauer, welche der Mensch der noch unbesiegten Natur und ihrem selbständigen Schaffen gegenüber empfindet.

Ein dritter eigenthümlicher Künstler dieser Richtung ist David Vinckebooms, geb. 1578. Auch er zeigt in seinen Waldbildern einen grösseren Ernst, einen dunklern Ton als Breughel, aber nicht diejenige bedeutsame Stimmung, welche man bei Savery erkennt. Vorzüglich ist er in Darstellungen des niederländischen Dorflebens, in denen er Natur und Volk zu einem fröhlichen Ganzen zu verschmelzen und das Ruhige, Gemüthliche des heimischen Bodens trefflich aufzufassen weiss. Das Berliner Museum besitzt eine bedeutende Anzahl 15. seiner Gemälde. — An Vinckebooms und die vorgenannten Künstler schliesst sich noch eine namhafte Reihe niederländischer Landschaftsmaler derselben Zeit an, die in ähnlicher Weise gemalt haben: Gilles van Coningsloo, Adrian Stalbemt, Peter Lastmann (1562 geboren, auch in figürlichen Darstellungen, z. B. der Taufe des mohrischen Kämmerlings im Berliner Museum, nicht übel). Alexander Kierings, Egidius Hondekoeter, u. a. m. Von Adrian 16. van der Venne (1589—1662), besitzt der Louvre eine mit einem heitern Fest staffirte Landschaft vom Jahre 1609, 17. welche an echtem Naturgefühl und Geschmack den meisten

18. Bildern dieser Zeit überlegen ist. (Im Museum zu Amsterdam ein merkwürdiges Tendenzbild, die Seelenfischerei [von katholischer und protestantischer Geistlichkeit ausgeübt], ferner eine Darstellung des Prinzen Moritz von Oranien und seiner Brüder zu Pferde, dreiviertel lebensgross, wie denn der wissenschaftlich gebildete, auch schriftstellerisch, besonders im Interesse der Reformation thätige Künstler auch anderweit in Portraitdarstellungen glücklich, in Erfindung fruchtbar und vielseitig zu nennen ist). — Derselben Richtung in technischer Beziehung angehörig, in der Auffassungsweise aber von den genannten sehr verschieden, ist ein andrer Zeitgenoss: Judocus de Momper (vermuthlich 1559 bis 1635). Er hat etwas originell Phantastisches in seinen Darstellungen, indem er die Natur nicht selten von ihrer Kehrseite, in capriciösen Gestaltungen und noch mehr in einer wunderlichen, ich möchte sagen: misslaunigen Farbenstimmung auffasst. Ein hastig gefegter Farbenauftrag, der mehr andeutet als ausführt, entspricht zur Genüge diesem abenteuerlichen Wesen. Weite Niederblicke auf frostige, bläuliche Ebenen, kalkige Felsen im Vorgrunde, Höhlen mit Eremiten u. dergl. findet man gewöhnlich auf seinen Bildern
19. dargestellt. Das Museum von Berlin, die Galerie Esterhazy
20. zu Wien u. a. besitzen hervorstechende Beispiele dieser Art
21. und Weise. Das Hauptwerk des Meisters möchte eine reiche sonnenbeschienene Gebirgslandschaft in der Sammlung des Lord Scarsdale zu Keddlestonhall sein, welche mit der wunderbar phantastischen Composition zugleich eine ungewöhnlich wahre und fleissige Ausführung verbindet. Die Staffage ist von Johann Breughel.

Wenn bei der Mehrzahl der betrachteten Leistungen im Fache der landschaftlichen Kunst ein gewisses conventionelles Streben, ein mehr decoratives Element vorherrschend war, so trat auch hier Rubens mit seiner unmittelbaren Auffassung des Lebens, mit seiner Richtung auf Charakteristik und Individualisirung überzeugend und siegreich entgegen. Seine Landschaften enthalten insgemein Scenen der niederländischen Natur, in denen die Bildung des Terrains, das Eigenthüm-

liche des Pflanzenwuchses, die Bewegung der Lüfte u. dergl. in meisterhafter Weise dargestellt ist; überall dieselbe Saftigkeit und Frische, dasselbe volle, üppige Leben, dieselbe Kraft und enthusiastischer Schwung wie in seinen Historienbildern. Ebenso sind auch seine seltneren Darstellungen italienischer oder spanischer Natur in der vollen Eigenthümlichkeit des Landes gehalten. Die wichtigsten Rubens'schen
Landschaften befinden sich im Palast Pitti. Die eine hat 22.
Ulysses mit Nausikaa zur Staffage; man sieht ein phantastisch-schönes Felsgebirg am stürmischen Meer, Wasserfälle stürzen nieder; Städte, Tempel, Paläste thronen in der Höhe; auf hohen Substructionen schweben die Gärten des Alcinous. Ein ferner Streifregen zieht vorüber; Himmel und Erde sind lauter strahlender, saftiger Lichtglanz. Das andere Gemälde ist eine ganz einfache niederländische Heimkehr vom Felde; ein Teich mit Bäumen geht quer durch das Bild, von links her eine Strasse; am waldigen Horizont der Dom von Mecheln. Die Staffage ist hier von unübertrefflicher Wahrheit: ein Fuhrmann kömmt hergezogen; zur Seite Pferde auf der Weide und arbeitende Bauermädchen. Die Luft ist von einer feuchten Klarheit wie nach einem Regen. Merkwürdiger Weise sind beide Bilder in der Beleuchtung inconsequent; in dem erstern kömmt das Licht von hinten und von vorn,
bei dem letztern von rechts und von links zugleich. — Von 23.
den Landschaften in Windsor ist die eine (mit dem heil. Georg als Sieger) wie das erstgenannte Bild des Palastes Pitti von heroischer Art, übrigens trotz der schlagenden Lichtwirkung von geringerm Werth; zwei andere dagegen, die sog. prairie de Laeken und der Gang zum Markte sind höchst vollendete Prachtstücke der üppigen brabantischen
Natur mit reicher Staffage. Auch eine grosse Landschaft in 24.
der Nationalgalerie in London gehört hieher. — Im Louvre 25.
ein Hirtenbild in glühender Beleuchtung während eines Sonnenregens; sodann eine kleine, nur skizzenhafte Flusslandschaft mit einer Windmühle, vorn Vogelsteller mit ausgespanntem Netz; von hinten scheint die Sonne warm in die
Nebel des Flusses hinein. — Auch die Münchner Pinakothek 26.

27. und die Dresdner Galerie enthalten bedeutende Beispiele von Rubens Leistungen in diesem Fache. — Unter den Künstlern, welche der Weise des Rubens folgten, und zu welchen schon Momper gehört, ist zunächst Lucas van Uden anzuführen, dessen Rubens sich häufig zur Ausführung landschaftlicher Gründe in den historischen Bildern bediente; doch sind die selbständigen Landschaften dieses Malers, wenngleich sie die allgemeine Richtung auf die Auffassung besonderer Lokale zeigen, im Ganzen ziemlich nüchtern ge-
28. halten; nur einzelne (besonders in Dresden und Schleissheim) nähern sich mit Glück der kräftigen Weise des Meisters. —
29. Sodann gehört hieher Peter Snayers, von dem u. a. ein treffliches Bild, eine öde Sandlandschaft mit braunen herbstlichen Bäumen darstellend, im Berliner Museum vorhanden ist. (Andres in Wien und Dresden.) — Einen spätern Flamänder, C. Huysman, werden wir unten einzureihen haben.

---

§. 326. Während sich solcher Gestalt eine eigenthümliche Landschaftschule in Brabant bildete, traten gleichzeitig auch andre Bestrebungen in diesem Fache der Malerei hervor, die ihren Sitz in Italien hatten und die durch das Studium italienischer Natur und durch italienisch idealisirende Auffassungsweise eine nicht minder eigenthümliche Richtung annahmen.

Bestimmt wurde diese Richtung zunächst durch italienische Meister. Schon Giorgione hatte Beispiele eines bedeutsamen Hervortretens der landschaftlichen Composition gegeben (Bd. II, S. 300) und bei Tizian finden sich bereits die wesentlichsten Gesetze des landschaftlichen Styles in schönster Ausübung (Bd. II, S. 319). An den Werken des letztern scheint nun der Reformator der italienischen Kunst, Annibale Caracci, seinen eigenen Styl vornehmlich gebildet zu haben; in zweiter Linie machte sich auch ein bedeutender niederländischer Einfluss geltend, von welchem sogleich zu reden sein wird. Es ist bereits früher (S. 20) auf Annibale's Landschaften hingewiesen und dieselben mit dem

Charakter „geistreicher Decorationen" bezeichnet worden. Hier ist hinzuzufügen, dass jenes decorative Element jedoch wesentlich von dem der niederländischen Schule verschieden ist. Bestand dasselbe bei der letzteren vorzugsweise in dem Reichthum des Pflanzenwuchses und demgemäss in glänzender Fülle der Färbung, so tritt bei Ann. Caracci wie bei Tizian mehr das Element der Form, dem Charakter der italienischen Natur entsprechend, hervor. Bedeutsame Bergzüge, wie sie die Rücken der Apenninen bei Bologna, die Umgebungen der römischen Campagna u. s. w. enthalten, bestimmen den eigenthümlichen Charakter seiner Gemälde, die auf den Beschauer den Eindruck einer grossartigen Ruhe ausüben. Wie sodann diese Weise landschaftlicher Darstellung von den Schülern der Caracci, von Dominichino, Albani, Guercino, Grimaldi, P. F. Mola, je nach ihren besonderen Eigenthümlichkeiten weiter gebildet wurde, ist ebenfalls schon angeführt worden. (S. 23, 24, 31, 32.)

Gleichzeitig mit Annibale Caracci lebte nun in Rom derjenige grosse niederländische Künstler, welcher auf die ganze Landschaftmalerei seines Jahrhunderts, und zwar zunächst auf Annibale selbst, den bedeutendsten Einfluss ausgeübt hat. Dies ist Paul Bril aus Antwerpen (1554—1626). Sein älterer Bruder Matthäus Bril, welcher in der bunten Weise der ältern niederländischen Landschafter arbeitete, zog ihn frühe nach Rom, wo nun beide im Vatican Veduten u. dgl. in Fresco malten; eine Gattung, welche den damaligen römischen Manieristen wahrscheinlich zu gering war. Paul begann mit der phantastischen Manier seiner Vorgänger; allmälig aber vereinfachte und veredelte sich sein Styl. In diesen Bildern seiner entwickeltern Zeit findet sich eine oft hochpoetische, man möchte sagen: elegische Auffassung mit dem feinsten Naturgefühl, welches indess mehr darauf ausgeht, die Totalerscheinung der Natur in Luft und Licht wiederzugeben als die Einzelheiten des Baumschlages und des Erdreiches. Diese Werke athmen, ohne zwar eigentlich erhaben zu sein, eine feierliche Ruhe, ein klares, gleichmässig vorgetragenes Gefühl, und die Ruinen verfallener

römischer Herrlichkeit, welche er gern in ihnen darstellt,
1. stimmen zu einer ernsten Wehmuth. — Das Berliner Museum besitzt von ihm verschiedene Gemälde, zum Theil von vorzüglichem Werth; besonders trefflich das eine, welches eine Seeküste mit stillen Ufern darstellt und einfach und schlicht
2. gemalt ist. — Zwei höchst ausgezeichnete Landschaften*) befinden sich in der Galerie des Palastes Pitti zu Florenz Die eine stellt eine Jagd von Rehen und wilden Schweinen dar; die Gegend ist schön gedacht, einfach, grossartig und gleichwohl gefällig; der Farbenton kühl, aber in Uebereinstimmung mit dem Charakter früher Morgenzeit; die Bäume von sanftem Lufthauche leicht bewegt; das Ganze von ruhiger, angenehmer Wirkung. Das andre Bild stellt eine wilde Gegend vor, wo ein Waldstrom zwischen Gestein und Felsen sich
3. schäumend durchdrängt. — Einige seiner schönsten Bilder finden sich im Louvre; eine italienische Gegend mit Ruinen im Abendlichte steht bereits Claude Lorrain nahe. In mehrern hat Annibale die Staffage gemalt.

Etwas später blühte Adam Elzheimer (1574—1620), aus Frankfurt gebürtig, ebenfalls lange in Rom wohnhaft**). Mit dem Formensinn der Italiener und der Behandlungsweise der Niederländer verbindet dieser Künstler eine sehr eigenthümliche Auffassung. Seine Bilder haben einen miniaturartigen Charakter, als ob man durch ein verkleinerndes Glas in die Natur hinausblickte. In dem kleinen Raume seiner Tafeln ist eine Aussicht über weitgeöffnete, höchst mannigfaltige Gegenden; vielfältig bricht sich das Licht; dunkel beschattete Wäldchen und hellglänzende Wasserflächen, Berg und Thal wechseln auf das Anmuthigste, und das Auge, in einiger Ferne durch die Harmonie dieser kleinen gemüthlichen Welt erfreut, verliert nichts, wenn es sich nähert, um nun auch bis ins Einzelnste Ausführung oder doch geistreiche Andeutung zu bemerken. Dabei fehlt es nicht an mannigfach zierlicher Staffage, die sich theils der Landschaft mehr

*) H. Meyer in Goethe's Werken, Bd. 44, S. 232.
**) Schnaase, niederl. Briefe, S. 26.

unterordnet, theils auch wohl als die Hauptsache im Bilde
erscheint. Hier ist es eine heil. Familie, die durch eine stille 4.
Mondscheinlandschaft hinzieht (Hauptbild im Louvre); dort
ein reicher Wald, in welchem Johannes der Täufer zu dem
versammelten Volke predigt; dort ein nächtliches Feuerbild
und im Vorgrunde Aeneas, der die Seinigen der brennenden
Stadt entführt; dort endlich eine zierliche Landschaft mit 5
dem jungen Tobias und dem Engel. (Bei Hrn. Beckford in
Bath.) In einzelnen Fällen gehören die Bilder Elzheimer's
auch ganz dem Fache der Historienmalerei an, wie wir oben
(Bd. II, S. 596) erwähnten; dahin gehört sein Paulus auf Melite
(in Corshamhouse), welcher die Natter vor vielen Anwesen- 6.
den ins Feuer schleudert; — immer aber herrscht bei ihnen
dieselbe feine Behandlung vor. Die Münchner Galerie, die 7.
der Uffizien zu Florenz, die Galerien von Wien, u. a. m. 8.
besitzen zahlreiche Werke seiner Hand.

Ein Nachahmer des Elzheimer war Cornelius Poelenburg (1586—1660). Er stellt zumeist römische Gegenden mit Ruinen und mit idyllischer oder mythischer Staffage dar; doch fehlt ihm in der Regel der liebenswürdige, zarte Sinn seines Vorgängers, und seine Bilder haben wiederum mehr nur einen äusserlich dekorativen Charakter, dabei jedoch eine ungemeine Kraft und Harmonie des Tons. Eine Ver-
kündigung an die Hirten, im Louvre, ist eines seiner voll- 9.
endetsten Bildchen, deren übrigens jede grössere Sammlung
oft mehrere besitzt. — Seine Schüler Johann van der Lys .
und A. Cuylenburg sind ungleich weniger erfreulich.

§. 327. Eine bedeutsamere Förderung erhielt die durch Ann. Caracci und seine Schüler eingeleitete Richtung der landschaftlichen Kunst durch den Franzosen Nicolas Poussin (1594—1665). Die Verdienste dieses Künstlers in der Historienmalerei sind oben, bei Betrachtung der französischen Kunst, besprochen worden; seine Einwirkung auf die Gesammtentwickelung der Landschaft ist indess zu wichtig, als dass dieselbe (wie auch die mehrerer folgender Künstler) hier übergangen werden dürfte. Poussin's Auffassung der Natur ist ernst und feierlich; grossartige Formen herrschen

auch hier wiederum vor, während die Farbe ohne sonderlichen Reiz, zuweilen selbst herbe, gehalten ist*). In der Anordnung, seien es Ebenen, von Bergzügen umgränzt, oder hochgewölbte Baumpartien, welche den Hauptbestandtheil des Bildes ausmachen, zeigt sich stets eine bedeutungsvolle Gruppirung; den Mittelpunkt bilden insgemein mehr oder minder reiche Architekturen im Style des classischen Alterthums. — Die Staffage besteht aus Figuren, welche der antiken Mythe oder Geschichte angehören und in derselben gemessenen Weise, wie die auf Poussin's historischen Bildern, gezeichnet sind. Man hat diesen Styl der Landschaft mit dem Namen des heroischen bezeichnet, und allerdings tritt dem Beschauer hier der Wohnsitz eines Menschengeschlechtes von wenigen Bedürfnissen und grossen Gesinnungen entgegen. Die Natur steht noch in ihrer erhabenen Ruhe, in der Mannigfaltigkeit ihrer eigenthümlichen Gestaltungen, dem Treiben des Menschen gegenüber; von Feld- und Gartenbau ist keine Spur, nur hie und da erblickt man eine Schaafheerde, als auf die älteste und einfachste Benutzung der Erdoberfläche hindeutend; die menschlichen Wohnungen sind würdig und anständig, aber ohne Bequemlichkeit und ohne das Behagen an einem gemächlicheren Zustande des Lebens. Das Ganze, wenn auch die zarteren Wirkungen des Lichtes und der Luft noch ausgeschlossen bleiben, bringt gleichwohl in dem Beschauer das Gefühl einer ernsten, gesammelten Stimmung hervor. — Poussin's landschaftliche Gemälde, in denen sich die angegebenen Motive in mannigfacher Weise wiederholen, finden sich in verschiedenen Galerien zerstreut, namentlich in denen von England, eine sehr bedeutende Anzahl trefflicher
1. Werke in der Galerie Doria zu Rom.

Der nächste Nachfolger und Schüler des Nicolas Poussin im Fache der Landschaftsmalerei war sein Schwager Caspar Dughet (1613—1675), der insgemein unter dem, von jenem angenommenen Namen Caspar Poussin bekannt ist. Im Allgemeinen zeigt dieser Künstler dieselbe

---

*) Goethe's Werke, Bd. 44, S. 242.

Richtung auf eine bedeutsame Auffassung der Form, und in seinen früheren Werken schliesst er sich mit ziemlicher Entschiedenheit an die Art und Weise seines Lehrers an; später jedoch wusste er mit derselben zugleich hervorstechende Eigenthümlichkeiten zu verbinden. Es ist das Leben und Wirken der Luft, der schaffende, ernährende Athem der Natur, — das, was man eigentlich das Leben der Landschaft nennen dürfte, was in seinen Werken zuerst mit bedeutender Entschiedenheit hervortritt. So mildert sich in den Gemälden seiner späteren Zeit der strengere Ernst seines Meisters in wohlthuender Weise; eine schönere Wärme erfüllt seine Landschaften, Laub und Gewächse erfreuen sich einer grösseren Saftigkeit und Frische*); heitere, duftige Fernen ziehen den Blick des Beschauers ins Weite; das Ganze hat, bei aller Grösse der Composition, die insgemein den Styl des Heroischen beibehält, doch einen heiteren, freien Charakter. — Hinwiederum haben es wenige Maler so verstanden, auch die melancholische und leidenschaftliche Seite der Natur, die dichten Wolkenschatten, welche über das ernste Waldgebirge ziehen, die wild daher sausenden Gewitter u. dgl. zu schildern. Seine eigenthümliche Richtung auf die Darstellung der Luftwirkungen äussert sich namentlich auch in verschiedenen Sturmlandschaften, die er ebenso mit grosser Meisterschaft zu behandeln wusste und darin er vornehmlich einen grossen Ruhm erlangt hat. — Die Oelgemälde des Caspar Poussin haben leider durch Nachdunkelung häufig einen Theil ihres Werthes verloren; in andren Bildern dagegen zeigt sich seine Eigenthümlichkeit mehr in ihrer ursprünglichen Weise. Dahin 2.
gehören die reichen Frescomalereien, mit denen er die Kirche S. Martino a' Monti zu Rom geschmückt hat**) und die, mit

---

*) Waagen, England I., S. 214, macht insbesondere darauf aufmerksam, dass „kein anderer Meister die Mittelgründe auf so bedeutende Weise zu behandeln und die Linien seiner Fernen damit so malerisch zu durchschneiden gewusst habe."

**) *I celebri freschi di Gasparo Possino nella chiesa di S. Martino a' Monti in Roma rappresentanti i miracolosi fatti de' SS. Elia ed Eliseo inc. da Pietro Parboni. Roma 1810.*

Scenen aus dem Leben des Elias und Elisa versehen, einen heiteren Schmuck des heiligen Gebäudes abgeben; dahin
3. eben so die bedeutende Anzahl grosser, in Leimfarben gemalter Staffeleibilder, die sich in der Galerie Doria zu Rom befinden. In derselben Galerie sind von ihm auch verschiedene Oelgemälde vorhanden, zum Theil ebenfalls von vorzüg-
4. lichstem Werthe. Anderes in den Galerien Colonna und
5. Corsini. Ausserdem sind besonders das Museum von Madrid und die englischen Galerien reich an Werken seiner
6. Hand; mehrere vorzügliche, meist aus Rom stammend, in der Nationalgalerie von London.

Eine Nachahmung des landschaftlichen Styles der beiden Poussin zeigt sich, ausser bei einem jüngeren Zeitgenossen, dem Franzosen Sebastian Bourdon, der die Absicht hatte, ein Universalgenie in der Malerei zu sein und wenigstens in einzelnen Fällen Ansprechendes zu leisten vermochte, — vornehmlich bei einigen Niederländern, welche dem Ende des XVII. und Anfange des XVIII. Jahrhunderts angehören: Franz Milet (genannt Francisque), Johann Glauber (genannt Polydor), J. F. van Bloemen (genannt Orizonte), P. Rysbraeck u. a. m. Wenn bei diesen Künstlern freilich der innerliche Ernst und das energische Leben ihrer Meister in etwas abgeschwächt ist, so haben sie doch im Einzelnen (namentlich Glauber und van Bloemen) Treffliches und wohl Zusammengehaltenes hervorgebracht. Das Berliner Museum besitzt von ihnen (mit Ausnahme des Milet) verschiedene, zum Theil recht ansprechende Bilder.

§. 328. Einige Jahre jünger als Nicolas Poussin war sein Landsmann Claude Gelée, nach seinem Geburtslande Claude Lorrain genannt (1600 — 1682), dessen künstlerische Entwickelung wiederum Italien angehört, — der bedeutendste Meister der in Rede stehenden Richtung der landschaftlichen Kunst. Auch bei ihm sind es zunächst die Formen der italienischen Natur, welche dem Beschauer entgegen treten, aber das Enge, Umschlossene, streng Begränzte der Poussin'schen Gemälde verschwindet, das Auge schweift über weite Ebenen und mannigfache Gründe hinaus, oft bis

an den Saum des Oceans. Die Linien sind klar und in harmonischer Ruhe geführt, doch tritt das Element plastischer Gruppirung bei ihm weniger noch in den Formationen des Bodens hervor als in dem Schwunge sanftgewölbter Baumpartien, welche den Vorgrund bilden und in denen vornehmlich der anmuthvolle Bau der immergrünen Eiche (die zu Claude's Zeit häufiger als heutigen Tages um Rom verbreitet war) nachgeahmt ist. Die Architekturen, die man auf seinen Bildern dargestellt sieht, gehören ebenfalls den Formen der classischen Kunst an, aber eines Theils sind sie als Ruinen dem landschaftlichen Elemente untergeordnet, anderen Theils sind sie mit wundersamer Pracht ins Feenhafte umgestaltet, — wir meinen jene Paläste am abendglühenden Meeresstrand, — so dass in beiden Fällen der Charakter des eigentlich Wohnsamen verschwindet. Alles diess jedoch sind nur die äusseren Motive der Darstellung in Claude's Bildern; sie dienen nur dazu, um das innere Leben und Schaffen der Natur in den Wirkungen der Luft, wie bei Dughet, vor Allem aber in dem beseelenden Glanz und Spiele des Lichtes vor die Augen des Beschauers zu führen. Die Bewegungen des Laubes, der stille Zug leichten Gewölkes, das Rieseln der Gewässer, das Spiel der Wellen des Meeres, die reinen Lüfte des Morgens, die sanften Nebel des Abends, der Schimmer des Thaues auf den Gräsern, — Alles ist in unmittelbarer Gegenwart vorhanden, Alles die Freude des Daseins bekundend. Ein zarter Duft scheidet Ferne von Fernen und lässt den Blick in ungemessene Weiten hinausschweifen, doch nur, um ihn wieder in die Wärme und die Fülle des Vorgrundes zurückzuführen. Alles ist von Licht erfüllt, Alles athmet eine beseligende Ruhe und Heiterkeit. Claude Lorrain malt irdische Formen, aber er hüllt sie in ein ätherisches Gewand, welches nur auf Momente dem Auge des Sehers sichtbar wurde: er malt den Gottesdienst, welchen die Natur feiert und darin der Mensch und menschliches Treiben nur eben miteingeschlossen sind.

Claude Lorrain erhielt seine erste Bildung durch einen Schüler des Paul Bril, A. Tassi; auch war in seiner frühern

Zeit Bril wohl gewissermassen sein Vorbild. Im Ganzen
haben die Gemälde seiner besten Epoche einen markigern
Vortrag, kräftigere Localfarben und eine schärfere Individua-
lisirung voraus; später, namentlich in den letzten beiden Jahr-
zehnden seines Lebens, liess er den allgemeinen, oft kühlen
Ton mehr vorherrschen und behandelte das Einzelne flüch-
1. tiger. — Als edle Beispiele dieser letztern Art mögen ein
Paar grosse Bilder der Münchner Galerie erwähnt werden,
beide mit den Figuren der Hagar und des Ismael staffirt: das
erste eine Morgenlandschaft, in der die Sonne über dem
Horizont des Meeres emporsteigt, das andre eine Abendland-
schaft, ebenfalls mit der Aussicht auf das Meer; beide in
2. vollkommenster Klarheit und Reinheit des Tones. Ein Paar
andre Bilder derselben Art befinden sich in der Galerie
Sciarra zu Rom. — Andere Werke dagegen sind voll der
heitersten Wärme, des anmuthvollsten Wohllautes sonniger
3. Beleuchtungen. Die Galerie Doria zu Rom besitzt eine be-
deutende Anzahl der schönsten Werke aus Claude's vollende-
ter Zeit; andre derselben Gattung findet man in der Galerie
4. Sciarra ebendaselbst, im Museum von Neapel, in den Wiener
5. Sammlungen (besonders Galerie Esterhazy), zu München,
6. Dresden, Berlin, eine bedeutende Anzahl im Louvre, ebenso
7. im Madrider Museum, sodann in der Grosvenor-Galerie und
8. in der National-Galerie zu London und andren Sammlungen
9. Englands (Stratton, Leight-Court) u. s. w. — Vielfach jedoch
10. tragen Copien oder freie Nachahmungen Claude'scher Com-
positionen den Namen des Meisters. Schon bei seinen Leb-
zeiten wurde mit solchen Nachahmungen, die unter seinem
Namen gingen, ein einträglicher Handel getrieben; um
diesem Unterschleif begegnen und den Liebhabern seiner
Gemälde zeigen zu können, was von ihm componirt sei, sam-
melte Claude Lorrain die Skizzen seiner Gemälde (oder nach
letzteren gefertigte Zeichnungen) in ein Buch, welches er sein
„Buch der Wahrheit" (Liber Veritatis) nannte. Dieses kost-
11. bare Werk befindet sich gegenwärtig im Besitz des Herzogs
von Devonshire in England. Die flüchtigsten Skizzen, wie
die fein ausgeführten Blätter (welche die Wirkung vollendeter

Gemälde machen), sind von ausserordentlicher Meisterschaft und Leichtigkeit*).

§. 329. Die idealisirende Darstellungsweise des ebengenannten Meisters erweckte von Seiten niederländischer Künstler (und zwar vornehmlich der Holländer) mannigfache Nachfolge und verwandte Bestrebungen. Man bemühte sich, auf ähnliche Weise durch Fülle des Lichtes, durch den Glanz der Lüfte und den verschwimmenden Duft der Fernen eine höhere Stimmung, eine Verklärung der umgebenden Naturformen hervorzubringen, und man brachte es, indem man sich theils unmittelbar an die Heiterkeit und Freiheit der Claude'schen Compositionen, theils mehr an die erhabneren Formen des Poussin'schen Styles anschloss, im Einzelnen zu sehr anmuthigen Erfolgen. Nur dürfte, als ein allgemeines Unterscheidungszeichen dieser Nachfolger, zu bemerken sein, dass jenes realistische Element der niederländischen Kunst, in der Art, wie es sich in Rubens Landschaften durchgebildet hatte, auch hier mehr oder minder in den Einzelheiten der Bilder nachklingt.

Zunächst ist unter den in Rede stehenden Künstlern der Schüler des Claude Lorrain, der Niederländer Herrmann Swanevelt (1620 — 1656 oder 90) zu erwähnen. Bei ihm zeigt sich ein grossartiger Sinn in der Composition, eine glückliche Nachahmung der Art und Weise seines Meisters, doch so, dass dessen harmonische Milde zuweilen durch eine gewisse Starrheit und Schwere des Details gebrochen erscheint. Auch Kälte des Tons und geleckter
Vortrag stören bisweilen. Gemälde von ihm sind nicht häufig; 1.
in der Galerie Esterhazy, sowie in der k. k. Galerie zu 2.
Wien befinden sich einige derselben, in denen man die vorzügliche Schule, darin sich Swanevelt gebildet hatte, erkennt.
Im Louvre nichts von Bedeutung. Im Berliner Museum eine 3.
schöne kleine Abendlandschaft. Mehr als durch seine Bilder

*) In Facsimile's herausgegeben als: *Liber Veritatis. Or a Collection of 200 Prints after the original designs of Claude le Lorrain, in the collection of etc. Duke of Devonshire, executed by Richard Earlom. London 1774—77.*

hat er sich durch eine bedeuteude Anzahl geistreich radirter landschaftlicher Blätter bekannt gemacht*).

Ein zweiter vorzüglicher Künstler derselben Richtung ist Johann Both von Utrecht (1610—1651?), der sich in Rom nach den frühern Werken Claude's bildete. Die Compositionen dieses Meisters haben insgemein wiederum etwas Volles und Reichgestaltetes und gehören zu den grossartigsten Darstellungen italienischer Natur. Felsen und breite, reichbelaubte Bäume wechseln mit Aussichten in duftig verschwimmende Fernen; glänzendes Abendlicht erfüllt seine Lüfte und giebt dem Ganzen insgemein den Ton einer ernsten Pracht. Die Behandlung ist breit, sehr massenhaft und würdig. Die Staffage seiner Landschaften ist in der Regel von der Hand seines Bruders Andreas (vgl. den vorigen Abschnitt) und steht in erfreulichem Einklange zu dem Charakter seiner Bilder, während hierin bei den Landschaften andrer Künstler häufig ein Missverhältniss wahrgenommen wird. Treffliche Bilder von ihm sieht man in den Galerien
4. von Dresden, München, Berlin, Wien, in den römischen
5. Galerien Sciarra und Doria; eine namhafte Anzahl, zum Theil Bilder ersten Ranges, auf verschiedenen englischen Landschlössern.

Adam Pynacker (1621—1673) steht der Richtung des Johann Both ziemlich nahe. Auch er liebt grossartige, meist südliche Formen in Bergen und Bäumen, Glanz und Duft in den Lüften. Im Einzelnen hat er in dieser Art
6. Vortreffliches geleistet, wie z. B. ein Gemälde der Schleissheimer Galerie (dessen Staffage durch einen Bauer zu Pferd und eine weisse Kuh im Wasser gebildet wird), den Eindruck des heitersten, klarsten Abends gewährt. Oft indess arbeitet er absichtlich auf einen gewissen glänzenden Effekt hin, und da in solchen Bildern die reinere Unmittelbarkeit des Gefühles fehlt, so erscheinen sie wiederum mehr in dekorativer Weise.

---

*) Schildener: „H. Suanevelt in seinen geätzten landschaftlichen Blättern," im Museum, 1836, No. 45, S. 360; — und: „Ueber die Bedeutung zweier radirter Landschaften von H. Suanevelt," ebend., No. 48, S. 383. (Vgl.: „Berichtigung," No. 59, S. 403.)

Solcher Art ist die Mehrzahl seiner Bilder, die man in den verschiedenen Sammlungen verbreitet findet.

In ähnlicher Weise arbeiteten noch verschiedene andre Zeitgenossen: Peter Molyn, gen. Tempesta (von ihm namentlich in englischen Galerien sehr poetische Sturmbilder, auch brillante, nur im Ton etwas kalte italienische Landschaften); Jacob van Artois; Bartolomäus Breenberg (im Ton schwer und kalt, aber in der Ausführung sehr zart und fleissig); Johann van Assen; Caspar und Peter de Witte; Joh. Franz Ermels (ein Deutscher); Johann Lingelbach (ebenfalls ein Deutscher, in der Darstellung italienischer Seehäfen und reichen Marktgewühles ausgezeichnet, nur im Ton etwas kalt); Friedrich Moucheron, u. a. m., — während später, um den Schluss des XVII. Jahrhunderts, dieselbe Richtung bereits in eine äusserliche Zierlichkeit der Composition und Ausführung, in eine bunt manierirte Färbung übergeht. Hieher gehören Albrecht Meyering, Isaak Moucheron, Cornelius Huysman u. A. m. Die beiden letztgenannten sind indess auch bisweilen in warmen, glühenden Beleuchtungen sehr ausgezeichnet.

Noch sind den Künstlern der eben besprochenen Richtung einige holländische Maler beizuzählen, welche zwar die Motive ihrer Landschaften aus einer mehr nordischen Natur entlehnt, dieselben jedoch in ähnlicher Weise aufgefasst und durchgeführt haben. Der bedeutendere von diesen ist Herrman Sachtleven (oder Zachtleven, richtiger wohl Saftleven, 1609—1685), dessen landschaftliche Compositionen insgemein den Charakter der romantischen Ufer des Rheines tragen. Auch in ihnen schwebt ein eigenthümlich zarter Duft über den Gegenden; die Behandlung ist äusserst sauber, der Vortrag jedoch nicht immer frei von Manier. Bei einfacheren Darstellungen spricht sich in seinen Bildern eine anziehend schlichte, milde Stimmung aus, bei andren fehlt es jedoch oft an der nothwendigen Kraft in Ton und Färbung.
Die Dresdner Galerie ist reich an Werken seiner Hand; 7.
auch anderwärts, wie zu Berlin, München, Wien u. s. w. sind 8.
sie nicht selten. — Dem Sachtleven verwandt ist ein etwas

späterer Künstler Johann Griffier; auch er stellt gern rheinische oder süddeutsche Gegenden in feinster Ausführung dar; doch ist er insgemein ungleich bunter und mehr ma-
9. nierirt. Das Berliner Museum besitzt von ihm ein Paar Bilder von einer zarten Anmuth, wie sie selten gefunden werden.

Hieher gehört auch Johann Hackaert (ebenfalls ein Holländer, in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts blühend), der sich vornehmlich den Formen süddeutscher und schweizerischer Natur zuwandte. In seinen Bildern herrscht zwar ein gewisser bräunlicher Ton vor, aber sie sind frei von manieristischen Effekten und tragen das Gepräge einer klaren,
10. ernstgemässigten Stimmung. Das Berliner Museum hat u. a. ein treffliches Bild der Art.

---

§. 330. Diese idealisirende, sogenannt poetische Weise der landschaftlichen Darstellung hat einen Nebenzweig in den idyllischen Gemälden getrieben, welche die Staffage der Thiere und Menschen zum eigentlichen Mittelpunkte des Bildes erheben und somit häufig einen Uebergang zum Fache des Genre bilden. Vornehmlich gehören hieher die Hirtenbilder, die ohne Zweifel in naher Verbindung mit der, zu jener Zeit so beliebten bukolischen Poesie stehen. Man geht in diesen Darstellungen darauf aus, ruhige, mehr oder minder ideale Zustände, den Einklang des Natur- und Menschenlebens, festzuhalten; der kunstreiche Glanz und Duft in den Lüften dient dazu, dem Ganzen eine höhere Stimmung zu geben. Aufs Zierlichste und Anmuthigste sind in diesen Bildern die Gruppen der Thiere, die Pferde, die verschiedenen Schaaf- und Rinder-Heerden ausgeführt.

Hieher gehört zunächst Johann Baptist Weenix (1623 — 1660), der bereits mit Entschiedenheit auf die Darstellung idyllischer Verhältnisse und südlichen Lokales ausgeht. Sehr bezeichnend ist für seine Richtung ein grösseres
1. Gemälde im Berliner Museum, Erminia bei den Hirten, in welchem schon durch den Gegenstand eine solche Auffassung

vorgeschrieben war. Erminia hat hier zwar den prüden Anstand einer Theaterheldin, die Hirtenfamilie jedoch ist mit glücklicher Naivetät, das ruhende Vieh mit grosser Sauberkeit und Vorliebe ausgeführt; die Landschaft hat römischen Charakter und schwimmt in stark gelbem Abendlichte. Andres in München und St. Petersburg.

Bedeutender ist Nicolaus Berghem oder Berchem (1624 — 1683), der Schüler des Weenix, einer der Hauptrepräsentanten dieser gesammten Gattung. Bald sind es Hirtinnen mit ihren Heerden, neben Ruinen rastend, bald flache Gewässer durchschreitend oder zum Schall der Flöte tanzend: bald Reisende, in unwirthbarer Gegend mit Gefahren kämpfend oder zur Herberge einkehrend; bald Personen der höhern Poesie oder des alten Testamentes, die sich in seinen Bildern bewegen. In der Regel sind es die Formen der südlichen Natur, seltner die der Heimath, die seinen reichpoetischen, herrlich beleuchteten, namentlich im Duft der Ferne unübertrefflichen Landschaften zu Grunde liegen und zu jener glänzendern, mehr idealisirenden Auffassung trefflich passen. Nur hat der Charakter seiner Gestalten nicht immer diejenige Unbefangenheit und Naivetät, welche man vorzugsweise in solchen Darstellungen wünschen möchte; man fühlt es häufig, dass der Künstler jene idyllischen Zustände den prosaischen Verhältnissen des Lebens mit Absicht gegenübergestellt hat; insbesondere sind seine Hirtinnen und Bäurinnen von sehr einförmigem Typus. Bilder von Berghem finden sich über alle Galerien verbreitet, namentlich enthält die
Dresdner Sammlung deren eine bedeutende Anzahl, die zu- 2.
meist mit Scenen des Hirtenlebens staffirt sind. Die von ihm 3.
im Berliner Museum vorhandenen Bilder geben Beispiele für seine sämmtlichen Darstellungsweisen. Im Louvre eine vor-
zügliche Auswahl. 4

In andrer Richtung zeigt sich Philipp Wouverman (1620 — 1668). Die Darstellungen dieses Künstlers bewegen sich, ihrem grösseren Theile nach, in den Kreisen der vornehmen Welt und in der Weise, wie sich deren Treiben beim Aufenthalt im Freien gestaltet. Daher vor Allem festlich

geschmückte Jagdzüge, bald in Gesellschaft von Damen zur Falkenbeize hinausziehend, bald über Anger und Heide dem gehetzten Hirsch nachsausend, bald im kühlen Schatten, an der Nähe eines Quelles rastend. Feine Sitte und adlicher Anstand, ähnlich wie in den Genrescenen von Terburg und ähnlichen Künstlern, machen hier auf der einen Seite das Interesse des Bildes aus, und es fehlt dabei auch nicht an mancherlei besonderen, novellistischen Beziehungen zwischen den dargestellten Personen; auf der andern Seite ist es der edle Genoss des ritterlichen Lebens, das Pferd in seinen mannigfachen Situationen, welches von Wouverman mit Vorliebe, mit Geschmack und Verständniss dargestellt wird. In vielen seiner Bilder wird somit auch das Pferd als Hauptfigur des Bildes behandelt, hier im Stalle, wo es gesattelt und gezäumt wird, dort in der Schwemme, dort auf dem Markte u. dgl. m. Auch andre Bilder, in denen immer die Darstellung des Pferdes als wesentlich hervortritt, Schlachten, räuberische Ueberfälle, Scenen aus dem Leben des Fuhrmanns, fehlen nicht. Das Ganze jedoch ist stets in derjenigen feinen Weise, die landschaftliche Umgebung namentlich in den eigenthümlich zarteren Tönen gehalten, welche der gesammten idealisirenden Richtung der Landschaft entspricht; die Behandlung ist überall, bei aller Zartheit, frei und leicht und von allem manierirten Wesen durchaus fern. Bilder von Wouverman sind in be-
5. deutender Anzahl vorhanden; die Dresdner Galerie besitzt deren namentlich wiederum in grösster Menge. Sehr Bedeutendes in englischen Galerien, in St Petersburg, Wien, Cassel.

Die eigenthümliche Weise des ebengenannten Künstlers hat, wenn man seine Brüder Peter und Jan Wouverman ausnimmt, die jedoch seiner geistreichen Vollendung nur selten gleichgekommen sind, keine sonderliche Nachfolge gefunden. Dagegen findet sich eine bedeutende Anzahl von Künstlern, welche vornehmlich das Leben des Hirten mit seiner Heerde zu ihrem Hauptgegenstande gewählt haben. Der vorzüglichste und interessanteste unter diesen ist Adrian van de Velde (1639—1672, Schüler des Jan Wynants). Auch bei ihm werden die idyllischen Zustände dieses Lebens hervorgehoben,

aber sie sind durchaus frei von jener Neigung zum Affektirten, die bei Berghem zuweilen störend heraustritt; seine Bilder haben stets einen liebenswürdigen, friedlichen Charakter, sie vorzugsweise entsprechen stets auf befriedigende Weise dem Begriff der Idylle. Stille, von Gehölz umgränzte Räume, deren heimliche Abgeschiedenheit durch einen abendlichen Frieden gehoben wird, bilden meist die Scenerie; doch kommen auch Jagden, Strandbilder und Winterlandschaften von gleicher Trefflichkeit vor. Es sind die einfachsten Situationen, denen man hier begegnet, und die eben so schlichte wie anmuthvolle Ausführung ist ihnen in erfreulichster Weise entsprechend. Dresden, München und andre Galerien, namentlich 6.
der Louvre und die Privatsammlung Georgs IV. in London 7.
besitzen deren verschiedene interessante Beispiele. — Andre 8.
Maler der Zeit, welche zumeist dem Beispiele des van de Velde, zum Theil auch der Weise der früher genannten folgen und im Einzelnen sehr Anmuthiges und Anspruchloses leisten, sind Albert Cuyp (geb. 1606, gest. nach 1672), ein sehr vielseitiger Künstler, welchen man schon den holländischen Claude genannt hat, und dessen überaus einfache aber ebenso naturwahre Landschaften hauptsächlich in die englischen Galerien übergegangen sind; Joh. Miel, ein tüchtiger Nachahmer des Peter van Laar und Caravaggio; Joh. Asselyn (gen. Krabbetie, 1610—1660), von welchem der Louvre mehrere poetisch gedachte italienische Landschaften 9.
enthält; Begyn, Nachahmer des Berchem; Karel Du Jardin, ebenfalls Nachahmer des Berchem (wiewohl einfacher und ländlicher als dieser), aber auch des Potter; W. Romeyn, Schüler des Du Jardin (im Ton etwas grau); C. Clomp, Nachahmer des Potter; Dirck van Bergen, ein guter Schüler van der Velde's; u. s. w.

Bei einigen anderen tritt die Darstellung der Heerden überwiegend gegen die Darstellung der menschlichen Figuren hervor, so jedoch, dass das Ganze insgemein immer noch in dem Charakter landschaftlicher Darstellung gehalten ist. Dahin gehören zunächst Johann Heinrich Roos (1631 bis 1685), bei dem übrigens ebenfalls noch das Idyllenmässige,

die Formen und das glänzende Licht der südlichen Natur
festgehalten sind, und sein Sohn Philipp Roos (gen. Rosa
di Tivoli). Bilder von beiden sind viel verbreitet. — Fer-
ner Joh. van der Meer, der jüngere (etwa 1675—1688),
bei dem die Landschaft häufig mehr ein unbefangenes Stu-
10. dium vaterländischer Natur zeigt. Vortreffliche Bilder von
ihm im Berliner Museum. — Sodann, als Schafmaler nicht
minder ausgezeichnet und berühmt: Jac. van der Does
Endlich der berühmteste Künstler dieser Gattung, Paul
Potter (1625—1654). Bei ihm verschwindet das eigentlich
idyllenmässige Element ganz; die Landschaft ist schlicht im
nordischen Charakter und ohne eine besondere gemüthliche
Stimmung auszusprechen, gehalten, Menschen und Vieh ebenso
als ein unmittelbares Abbild heimisch ländlicher Zustände.
Aber die vollkommenste Naturnachahmung, welche Paul Potter
in der Darstellung der verschiedenen Gattungen des Viehs,
ihrer Bildung, Bewegung u. dgl. erreicht hat, giebt ihm eine
eigenthümliche Stellung unter den holländischen Künstlern.
Uebrigens leitet diese Weise der Darstellung, bei der es
wesentlich, im Einzelnen ausschliesslich, auf einfache Natur-
nachahmung der Thiere ankömmt, bereits auf die eigentlichen
Thierstücke hinüber, von denen später die Rede sein wird.
Namentlich ist dies der Fall bei dem lebensgrossen Bilde des
11. jungen Stiers im Haager Museum. Andre Bilder von Potter,
deren man in verschiedenen Sammlungen (Amsterdam, Cassel,
St. Petersburg, Haag, England) trifft, sind mehr in landschaft-
licher Weise zusammengehalten; dahin gehört u. a. das be-
12. rühmte Bild, welches sich gegenwärtig in der Galerie der
Eremitage zu Petersburg befindet und eine Viehheerde (in
der Mitte die berüchtigte pissende Kuh) unter hohen Eich-
bäumen vor einem alten Bauernhause weidend, darstellt. Als
geistreichen Erfinder auf dem Gebiet der Thierfabel zeigt er
sich endlich auf dem ebendaselbst befindlichen „Gericht der
Thiere über den Jäger.“

§. 331. Eine besondere Blüthe erreichte die holländische Landschaftsmalerei, gleichzeitig mit den letztgenannten Richtungen, durch diejenigen Meister, welche sich die heimische Natur und deren Eigenthümlichkeiten, ohne weitere idealistische Nebenabsichten, zum Vorbilde nahmen. Hier fällt jenes, zuweilen so unangenehm berührende Streben nach Glanz und Effekt weg; hier lässt selbst eine minder poesiereiche Auffassung immerhin etwas Tüchtiges, Naturwahres, Anspruchsloses entstehen, während zugleich die höhere Poesie der Natur nicht ausgeschlossen bleibt. Im Gegentheil hielt sich bei jenen idealisirenden Landschaftern die Poesie zumeist nur auf einer mehr allgemeinen Stufe und wurde bald äusserlich conventionell; bei den der Heimath getreuen Künstlern durchdringt sie, in bescheidenem Raume, mehr das Einzelne und eröffnet zugleich einen tieferen Blick in das geheimnissvolle Weben und Wirken der Natur. Jener Hauch einer unbestimmten Sehnsucht, welcher durch die duftig verschwimmenden Fernen rege gemacht wird, ist nicht mehr vorhanden; statt dessen tritt uns hier klare männliche Ruhe, entschiedene Stimmung des Gemüthes, — eine, dem inneren Gefühl bewusste Wechselwirkung zwischen dem Menschengeist und dem Geiste der Natur, entgegen.

Bei den älteren Meistern dieser Richtung, deren Blüthe in die frühere Zeit des XVII. Jahrhunderts fällt, finden wir mehr noch die allgemeine Auffassung holländischer Natur, in ihrer einfachen Ruhe dargestellt, so jedoch, dass auch hier sich bald eine gemüthliche Stimmung bemerklich macht. Zu diesen gehören Jacob Gerrits Cuyp (der Vater und Lehrer des vorhin erwähnten Albert Cuyp), Theodor Champhuysen, und als der bedeutendste: Johann van Goyen (1596—1666). Die Gemälde des letzteren sind meist von einfachster Composition und bilden den entschiedensten Gegensatz sowohl zu den Landschaften der älteren Niederländer, als auch der gleichzeitigen, in Italien arbeitenden Künstler. Oede Sandflächen, dürftige Hügel, grauer Nebelhimmel geben seinen Bildern insgemein etwas Monotones; Form, Farbe und Licht, die Elemente, in denen sich die

früher genannten Landschaftsmaler bewegen, nehmen darin die untergeordnetste Stellung an; aber es ist, wenn auch nur Ein Ton, so doch ein bestimmtes Gefühl in ihnen ausgesprochen. Leider sind van Goyen's Landschaften zuweilen sehr flüchtig behandelt; ein Paar vortreffliche Bilder von
1. trübem, melancholischem Charakter befinden sich im Berliner
2. Museum und in der Galerie von München; anderes in Dresden, Amsterdam, St. Petersburg, im Louvre und in englischen Sammlungen. — Ein vorzüglicher Schüler von J. van Goyen war Adrian van der Kabel; auch seine Bilder athmen dieselbe trübe Stimmung, aber sie sind bereits in grösserer Energie durchgeführt, als die seines Meisters. Endlich erwähnen wir hier am besten den Jan Wynants (1600—1679?), den Maler der heitern, kühlen Morgenfrische nordischer Gegenden (Haag, Amsterdam, St. Petersburg, München). Seine Lüfte sind klar und die Fernen vortrefflich abgetönt. Die Staffagen seiner Bilder rühren meist von Wouvermans und van der Velde her.

Eine bedeutende Einwirkung auf die Entwickelung der holländischen Landschaft übte Rembrandt in seinen hieher gehörigen Bildern aus. Es ist dieselbe Auffassung der gemeinen Natur der Heimath, wie bei den vorgenannten Meistern und wie in Rembrandt's historischen Gemälden, aber ebenso wie in letzteren, zugleich jenes Spielen des Lichtes und träumerischen Helldundels, was seinen Landschaften ihren eigenthümlichen Reiz giebt; es tritt hier die subjective, persönliche Auffassung der Natur bereits in bedeutsamer Weise hervor. Oben (S. 89) ist eines Rembrandt'schen Bildes der Art gedacht worden. — Sein Schüler Gerhard van Battem ging ihm in ähnlicher Weise nach; ebenso J. Lievens
3. (S. 92) von dem u. a. eine treffliche Landschaft im Berliner Museum vorhanden ist. Sie stellt eine Baumpartie an einem klaren See dar, und das Abendlicht, welches durch die Stämme der Bäume hervorbricht und sich im Wasser spiegelt.

Diesen zunächst dürfte Artus van der Neer (1619—1683) zu stellen sein. In seinen Bildern tritt das Element

der Dämmerung, welches der Phantasie des Beschauers einen freien Spielraum gewährt, als das Hauptsächliche und Bestimmende hervor. Ein Teich im Walde, von hohen, dunkelnden Bäumen umgeben; ein einsamer Kanal, in dessen ruhiger Flut sich der Schein des Mondes spiegelt; ein stilles Städtchen, vom Schimmer des Mondes traulich-mährchenhaft übergossen; — zuweilen die friedliche Ruhe der Nacht durch das röthliche Licht einer Feuersbrunst unterbrochen, hie und da auch Wintergegenden mit dem verschiedenartigen Verkehr auf gefrorenen Gewässern (Amsterdam), — dies sind die Gegenstände, welche van der Neer mit Vorliebe wiederholt, in freier, liebenswürdigster Weise ausführt, und mit denen er die Blicke des Beschauers stets aufs Neue fesselt. Seine
Bilder sind in den Galerien nicht selten; St. Petersburg, 4.
Dresden, München, Wien u. a. besitzen verschiedene Beispiele
derselben; ebenso die englischen Galerien. Im Berliner 5.
Museum ein kleines, höchst meisterhaftes Bild, einen düstern Sonnenuntergang über einem Strome, und ein grösseres, eine Feuersbrunst darstellend.

In andrer Weise zeigt sich die Richtung zu gemüthlicher Auffassung der Natur bei Anton Waterloo (1618—1660). Das Stille, Heimliche, Wander-frische des Waldlebens ist es besonders, was man in seinen Bildern dargestellt findet und was von ihm in eben so anmuthiger wie anspruchsloser Weise vorgeführt wird. Es ist nicht die Einsamkeit der Natur in grossartiger Abgeschlossenheit, sondern die Beziehung derselben, als einer heiteren erquickenden Freundin zum Menschen; man wird persönlich durch seine Bilder berührt, es dämmert vor ihnen dem Beschauer wie alte, fröhliche Reiseerinnerungen auf. Bald ist es nur ein leichter Fussweg, der sich durch seine Baumgruppen hinzieht, bald eine Durchsicht ins Freie, die einen Blick auf menschliche Wohnungen oder andre Zeugnisse menschlicher Thätigkeit eröffnet, — immer die freie, ungetrübte Natur in ihren Bezügen zu man-
nigfachem geselligem Verkehr. Im Berliner Museum, in 6.
Schleissheim, Dresden u. s. w. findet man von ihm einige anziehende Gemälde; mehr als durch solche jedoch ist er

durch seine zahlreichen Radirungen*) den Freunden landschaftlicher Kunst bekannt.

§. 332. Jacob Ruisdael (1625?—1681) ist derjenige, dessen Bilder den eigentlichen Kern und Mittelpunkt dieser gesammten Richtung der Landschaft ausmachen. Er stellt, gleich dem grossen Meister jener andern, idealisirenden Behandlungsweise, — Claude Lorrain, — das Walten eines höheren Geistes in den Erscheinungen der Natur dar. Aber er bedarf keiner Verklärung der Natur, er hebt sie nicht auf eine höhere Stufe, um sie so in sonntäglicher Feier der Gottheit näher zu führen: ihm ist jegliches Einzelne, sofern der Verstand des Menschen noch nicht Schranke und Gesetz hineingetragen, — die grünenden Wiesen, die stillen Wolkenzüge, die rauschenden Bäume und Gewässer, — schon an und für sich belebt von jenem höheren Geiste. Er wiederholt in seinen Gemälden den altgermanischen Naturdienst, von dem uns der römische Geschichtschreiber erzählt. Auch seinen Bildern zwar fehlt es nicht an mannigfachen Beziehungen zur Thätigkeit der Menschen; in der Regel aber steht diesen die Natur in ihrer übermächtigen Gestalt entgegen und die Spuren menschlichen Treibens zeigen sich häufig bereits als Ruine, von den gewaltigen Einwirkungen der Natur überwunden. So bildet Ruisdael in diesen Beziehungen zugleich den grössten Gegensatz zu den ebenbesprochenen Darstellungen Waterloo's.

Ruisdael's Gemälde bewegen sich in den Formen der nordischen Natur. Selten zwar begnügt er sich mit der schlichten Gestalt seiner nächsten heimischen Umgebung; doch pflegt er auch in solchen Fällen insgemein die Schauer einsamer Zustände hervortreten zu lassen. Als Beispiel möge
1. hier zunächst ein einfaches Bild des Berliner Museums genannt werden. Es stellt ein altes Bauernhaus dar, hinter welchem hohe Eichen herüberschauen; ein Bächlein zieht sich in dessen Nähe an einem bewaldeten Hügel hin und sprudelt

*) Schildener: „Einiges über die ästhetische Wirkung der geätzten Blätter Anton Waterloo's, im Museum, 1835, No. 36, S. 285.

vorn über Gestrüpp und Steine; schwere Wolkenschatten ziehen über das Bild, ein heller Sonnenblick fällt auf einen alten Weidenstamm, der sich im Vordergrunde spukhaft in die Höhe reckt. Es ist eine abgeschlossene unwirthbare Gegend; wir fühlen die Verlassenheit, in welcher die Bewohner der Hütte ihr Dasein hinträumen. — Andre Gemälde der Art führen die Einsamkeit beschatteter Kanäle, — andre das Dunkel dicht verwachsener Wälder, die zuweilen durch eine vorüberbrausende Hirschjagd belebt werden, vor die Augen
des Beschauers. (Ein stilles dunkles Waldwasser, vorn eine 2.
morsche Buche, bei Herrn Wells in London, wird als ein Hauptwerk bezeichnet). Wieder in andern bilden menschliche Werke den Mittelpunkt, welche aber verfallen und den Einwirkungen des Elementes Preis gegeben sind. Zu diesen
gehört Ruisdael's berühmtes „Kloster“ in der Dresdner Ga- 3.
lerie, ein Bild von eigenthümlich durchgeführter Poesie, vor allen aber sein ebendaselbst befindlicher „Kirchhof“. Auf letzterem sieht man im Hintergrunde, von einem vorüberziehenden Regenschauer umhüllt, die Ruinen eines einst mächtigen Kirchengebäudes. Die ganze Umgebung ist verwildert, mit Stauden und Sträuchen, mit veralteten und verdorrten Bäumen zum Theil bedeckt; auch auf den Kirchhof, für dessen ehemalige Bedeutsamkeit Grabmäler mannigfacher Gestalt Zeugniss geben, dringt diese Wildniss ein; ein heranschäumender Bach im Vorgrunde sucht sich einen Weg ins Wüste bis durch die Gräber; ein Lichtblick erhellt seine Strudel und die nächststehenden Grabplatten*).

Oefter stellt Ruisdael die Natur in grossartigeren Formen dar; felsige Höhen von Waldungen umgeben, Gewässer, welche brausend zwischen den Klippen herabstürzen, zuweilen eine einsame Wohnung, welche durch ihren Contrast die Schauer der Umgebung mehr hervorhebt als mildert, oder ein Hirt, der still über die leichte Brücke hinwandelt; oft auch vollkommene Einsamkeit, in welcher der Schall des Wassers durch keinen andern Laut unterbrochen wird; auf

*) Vergl. Goethe's Werke, Bd. 39, S. 265 ff.

ferner Höhe vielleicht eine einzelne Kapelle und hinter ihr der Mond, dessen Strahlen sich in den schäumenden Fluthen spiegeln und einzelne Lichtblicke in das schauerliche Dunkel
4. niedersenden. Solche Bilder sind am meisten verbreitet; die
5. Galerien von München, Dresden, Wien, im Haag u. a. besitzen deren eine namhafte Anzahl. Immer finden wir in ihnen das stille Walten der Natur dargestellt, welches mit Geistermacht dem Menschen und seinem bedürfnissvollen Treiben gegenübertritt und letzteres mit ernster Mahnung zurückweist.

Dieselbe Grösse und Stille, dasselbe innere, bewegte Leben des Elementes tritt auch in Ruisdael's Darstellungen des Meeres hervor, in denen er ebenfalls das Vorzüglichste
6. geleistet hat. Ein unübertreffliches, grosses Seebild von seiner Hand, mit scharfbewegter Flut und emporziehenden Regenwolken, besitzt die Galerie des Berliner Museums; andere
7. Sturmbilder im Louvre und zu Bowood (beim Marquis von Lansdowne). — Auch als Architekturmaler erscheint Ruisdael
8. höchst bedeutend in einer Innenansicht der neuen Kirche zu Amsterdam, welche ein Meisterwerk von feiner Linien- und Luftperspective heissen muss. (Jetzt im Besitz des Marquis von Bute in London.)

Ein etwas älterer Bruder des eben Genannten war Salomon Ruisdael (1610–1670, Schüler des Jan von Goyen). Seine Bilder sind zum Theil ähnlicher Art, meist jedoch von schlichterer Composition und ohne den Ernst und die Tiefe des grossen Meisters. Der Mehrzahl nach sind in ihnen holländische Kanäle, mit hochgebreiteten Uferbäumen und friedlichen Bauerwohnungen dargestellt. Eine schlichte, klare Stimmung ist ihnen in der Regel eigen, doch fehlt der Durch-
9. führung die nöthige Kraft. Mehreres im Berliner Museum, andres in München und Dresden.

Ein Zeitgenoss und ebenbürtiger Rival von Jacob Ruisdael war Meindert Hobbema (1638–1709, muthmasslich Schüler des Salomon Ruisdael), bei welchem namentlich die Charakteristik der Bäume ihre höchste Spitze erreicht. Seine Waldbilder, zum Theil die Natur in ihrer ungestörten Ruhe

darstellend, zum Theil mit Wohnungen, Ruinen oder dergl. unterbrochen, sind durchweg mit erfreulicher Energie ausgeführt und in der schönen Heiterkeit des Lichtes wie in der Luftperspective sehr ausgezeichnet. Die Sammlung Sir R. 10.
Peels in London, das Berliner Museum, die Münchner und 11.
die Wiener Galerie besitzen vorzügliche Bilder der Art.*) — 12.

Ein Nachahmer des Jacob Ruisdael war J. R. de Vries. Auch seine Gemälde, welche das Leben der niederländischen Natur in mannigfacher Weise vorführen, – bald ruhige Hügel, bald Waldgründe mit Mühlen belebt, bald Bauwerke früherer Zeit, die auf anmuthige Weise in die Bedürfnisse der Gegenwart hineingezogen werden, — sind immer tüchtig, wenngleich im Einzelnen schon minder geistreich gearbeitet (Berliner Museum, Münchner Galerie u. a. m.) — Verschie- 13.
dene andre Künstler noch folgten im Ganzen einer ähnlichen Richtung; zu diesen gehören Joh. Looten, A. van Borsum, Coenraet Decker, Jan van Hagen u. a. m. Philipp de Koning (geb. 1619, † 1689) folgte in der Beleuchtung und in der Technik den Landschaften Rembrandtscher Schule, verband aber damit eine andere, mehr mit Ruisdael übereinstimmende Auffassung. Eine Landschaft in 14.
Staffordhouse, eine reiche, von einem Fluss durchströmte Ebene darstellend, ist von glänzender Tiefe und Kraft des Lichtes. Anderes vornehmlich in englischen Galerien, nächstdem in Amsterdam, Haag, Brüssel (Gall. Aremberg).

§. 333. Eigenthümlich steht den bisher genannten Aldert oder Allert van Everdingen (1621—1675, Schüler des Roelandt Savery und Peter Molyn) gegenüber. Er liebt grossartig romantische Compositionen im nordischen Charakter, hohe Gebirge, mit Tannen bewachsen, durch niederstürzende Wasser belebt, in ernster herbstlicher Färbung, – wie er denn die Studien zu Bildern der Art wesentlich seinen Reisen in den norwegischen Gebirgen verdankt. Von den Ruisdael'schen Bildern ähnlicher Composition un-

*) Ueber diesen hochbedeutsamen, erst in neuerer Zeit nach Verdienst anerkannten Künstler, und sein Werth-Verhältniss zu Ruisdael vergl. u. a. Waagen, Handbuch Th. II. 207 f.

terscheiden sich die seinigen vornehmlich dadurch, dass in
ihnen nicht jenes geheimnissvolle, aus der Seele des Künst-
lers hervordringende Gefühl vorherrscht, sondern dass ihre
Poesie mehr in dem grossartigen Zuge der Linien und Ge-
birgsformen besteht; man könnte sie in dieser Beziehung mit
dem Poussin'schen Style der Landschaft vergleichen, wenn
sie nicht auch von diesem wiederum durch die nordisch indi-
vidualisirende Behandlungsweise wesentlich verschieden wären.
Bilder von Everdingen sind nicht selten; in den Galerien von
1. Berlin, Dresden, München, Wien u. s. w. so wie im Schloss
2. zu Kopenhagen findet sich ihrer eine bedeutende Anzahl.

---

§. 334. Als Nebenzweig dieser heimathlichen Landschaftsschule der Holländer ist ihre Marinemalerei zu betrachten. Die See ist gewissermassen die zweite Heimath des Holländers; er verdankt ihr die Blüthe und den Wohlstand seiner glücklicheren Zeit; er versteht das Element in seiner seligen Ruhe, in seiner wilden, übergewaltigen Kraft.

In der früheren Zeit des XVII. Jahrhunderts treten auch
hier, wie in der Landschaft, Künstler auf, welche zunächst die
schlichte Auffassung wohlbekannter Zustände geben. Dahin
gehören Adam Willarts (1577—1640?), von dem sich
u. a. die Darstellung eines niederländischen Seestrandes im
1. Berliner Museum befindet, und Joh. Parcellis. Von letz-
2. terem ein Bild in der k. k. Sammlung zu Wien, welches in
der Behandlungsweise den Landschaften des Joh. van Goyen
ziemlich nahe steht. — Bedeutender ist Joh. van de Capelle.
3. Das Berliner Museum besitzt von ihm das treffliche Bild einer
Meeresstille im warmen Lichte des Abends; ruhig liegende
Schiffe haben die Segel zum Trocknen aufgespannt, kein
Lüftchen rührt sich in den niederhängenden Falten. In sei-
nem ganzen Werth ist er (ausser einem Bilde der Galerie
4. Aremberg in Brüssel) nur in England kennen zu lernen.

Um die Mitte des Jahrhunderts mehrt sich die Zahl der
Marinemaler in grösserem Maasse. Johann Peters (ein
5. Seesturm in der Münchner Galerie) erinnert ebenfalls noch

an jene Behandlungsweise des Parcellis. — Berühmter in der Darstellung von Seestürmen ist Bonaventura Peters, Bruder des eben genannten, von dem u. a. ein treffliches Ge- 6.
mälde der Art in der k. k. Galerie zu Wien. — Andreas Smit zeigt sich als ein tüchtiger Künstler; in der Berliner 7.
Galerie befindet sich von ihm ein grosses Seebild, mit mannigfachen Schiffen belebt, in dem der Sturm eben emporzieht, und die Wellen schwerfällig ihren Tanz beginnen. — Simon de Vlieger, 1635—1650, also einer der ältesten, ist zugleich als einer der vorzüglichsten Meister dieser Gattung anzuführen. Treffliche Bilder von ihm in Amsterdam, 8.
München, Dresden. Sein Schüler war der noch ausgezeichnetere Willem van de Velde der Jüngere (1633—1707), dessen Bilder meistens von den eifrigsten Liebhabern dieser Gattung, den Engländern, erworben worden sind (Hauptsammlungen: die Peel'sche und die Bridgewater-Galerie, 9.
nächstdem in Amsterdam und im Haag; ein frühes Bild im 10.
Louvre). Er stellt das Leben der See in den verschiedensten Momenten dar, die Meeresstille ebenso vollendet, als die bewegten Wellen und den Sturm. Aber es ist nicht bloss das Element in seinem grossartigen Naturleben, sondern in seinem Bezug zum menschlichen Verkehr, als die Heimath eines seefahrenden Geschlechtes, dessen Schiffe vom geringen Fahrzeug bis zum grössten Kriegsschiff in diesen Bildern Wirklichkeit gewinnen. Auch die Darstellungen von Seeschlachten sind sehr bedeutend. Ferner sind anzuführen Remigius Nooms, genannt Zeemann, H. van Antem, Jan Dubbels, Julius Parcellis.

Berühmter, wenn auch vielleicht nicht grösser als Willem van der Velde ist Ludolf Backhuisen von Emden (1631—1709). In einem Theil seiner Bilder, welche zumeist eine leicht bewegte See mit fröhlich darüber hintanzenden und in den Wellen sich spiegelnden Schiffen vorstellen, ist die Behandlung äusserst sauber und zart; leuchtende Farben in Luft und Meer erhöhen das Heitere des Eindruckes; das Ganze trägt hier den Charakter zierlicher Kabinetbilder. Gemälde der Art finden sich in verschiedenen Galerien (Amsterdam, 11.

12. (Museum und Sammlung van der Hoop), Berliner Museum II,
387, München, Galerie Pitti zu Florenz u. a. m.). In andren
dagegen war diese delikatere Behandlungsweise unzulässig,
und bedeutsam tritt hier bei einem meisterlich breiten Vor-
trage die Gewalt des Elementes in einer mehr energischen
Ausführung hervor. Dies sind die Darstellungen der See-
stürme, in deren hochpoetischer Auffassung vornehmlich
13. Backhuisen's Ruhm besteht. Das Berliner Museum besitzt
mehrere Bilder der Art, beide die Gewalt des Sturmes am
Eingange eines Hafens darstellend. Das eine (II, 382) ist
von grösserer Dimension. Bergen gleich stürzen sich die
Wogen ans Ufer; ein grosses Schiff, wild sich zwischen den
mächtigen Wellen emporbäumend, ist eben in den Hafen hin-
eingeschleudert, ein andres ist im Begriff zu scheitern; Men-
schen retten sich und die im Wasser umhergeworfenen
Waarenkisten. Noch bedeutender ist das kleinere (II, 356, a.),
in welchem sich das Ganze mehr concentrirt und einen noch
unmittelbaren Eindruck auf das Gefühl des Beschauers ausübt.
Hier ist das Wasser höchst vorzüglich gemalt; die Wellen
treiben ungestüm, vom Sturme wild gepeitscht; die Wolken,
vom Winde geballt, jagen vorüber; ein Segelschiff wird mit
wilder Macht in den Hafen eingetrieben. — Mehreres Wich-
14. tige in englischen Galerien und im Louvre. Spätere Bilder
sind oft in den Schatten zu dunkel und durch rothe Wolken
unharmonisch.

Von der hohen Meisterschaft, mit welcher Jacob Ruisdael auch diesen Zweig der landschaftlichen Kunst behandelte und darin er in jeder Beziehung den Vergleich mit Backhuisen aushält, ist bereits die Rede gewesen (S. 204).

Andre Marinemaler, welche ebenfalls der späteren Zeit des XVII. Jahrhunderts angehören, sind wiederum von geringerer Bedeutnng und gehen mehr auf schlichte Naturnachahmung als poetische Behandlung aus. Zie diesen gehören: P. van Beek, M. Maddersteg, W. Vitringa, Abraham Stork u. a. m.

---

§. 335. Endlich sind hier auch noch die niederländischen Architekturmaler anzuschliessen. Der Effekt ihrer Bilder besteht insgemein in einer sorgfältig berechneten Luftperspektive und in mannigfachen, zierlichen Beleuchtungen, dagegen das, was man das geschichtliche Element dieser Gattung der Malerei nennen könnte: die Einwirkung der Zeit auf die Oberfläche des Steines und Aehnliches, bei ihnen in der Regel nicht sonderlich beachtet wird.

Der erste Meister, der hier, schon um den Schluss des XVI. Jahrhunderts, mit Bedeutung hervortrat, ist Peter Neefs der ältere. Seine Gemälde stellen insgemein das Innere gothischer Kirchen dar, deren geheimnissvolles Dunkel hier und da durch Fackeln und Kerzen erhellt wird. Die
Behandlung ist sehr fein und sauber. Seine Darstellung der 1.
Kathedrale von Antwerpen, in der Dresdner Galerie, ist ein 2.
vorzügliches Bild der Art; andre in den Galerien von Paris, 3.
Wien, München u. s. w. — Peter Saenredam zeigt sich als entschiedener Nachahmer der Manier des eben genannten Meisters. — H. van Steenwyk der jüngere, gegen die Mitte des XVII. Jahrhunderts blühend, ist ein zweiter vorzüglicher Künstler dieses Faches. Seine Lieblingsgegenstände sind düstre, massenhaft gewölbte Gefängnisse, deren Beleuchtung durch mannigfach verschiedene Staffage motivirt wird; bald ist es der leuchtende Engel, welcher den Petrus befreit, bald ein Scherge mit brennender Fackel, welcher den Gefangenen naht. Seine Behandlung ist grossartig und frei. Das
Berliner Museum, die k. k. Galerie zu Wien u. a. besitzen 4.
treffliche Bilder der Art.

Andre Künstler, welche bald das Innere kirchlicher Gebäude in prächtig italienischem Style, bald Säulen-geschmückte Paläste oder freundliche Wohnzimmer darstellen, sind Bliek, J. B. van Bassen, D. van Deelen, Johann Ghering u. a. m.; der vorzüglichste entschieden Emanuel de Witte
(1607—1692) von dem nächst Amsterdam und Cassel auch 5.
das Berliner Museum zwei vortreffliche Bilder (Synagoge zu Amsterdam, und eine Kirche) besitzt. — Eigenthümlich unterscheidet sich von diesen Joh. van der Heyden (1637—

1712) durch seine zierlichen Darstellungen öffentlicher Plätze, deren Gebäude den Charakter seiner Heimath tragen (Amsterdam, Haag, Cassel und vor allen St. Petersburg, nächst dem in England). — Ein guter Nachahmer des letztern ist Gerard Berkheyden (1643—1693); auch der etwas ältere Jacob van der Ulft (geb. 1627) gehört derselben Richtung an. Keiner dieser Architekturmaler scheint jedoch jene vereinzelte Leistung Ruisdaels in diesem Fache (S. 204) übertroffen zu haben.

Die niederländische Landschaftmalerei des XVIII. Jahrhunderts ist im Allgemeinen eben so ein blosser Nachklang der grossen frühern Zeit, wie die damalige Genremalerei; statt des wahren, selbsterworbenen Naturgefühls begegnen wir auch hier der Nachahmung der Effekte, welche man in den Bildern der Vorgänger vorfand. Erst die neuere Zeit hat wieder selbständigere Leistungen hervorgebracht.

---

§. 336. Die französische Kunst hatte, nachdem sie mit den Poussin's und Claude einen so grossen Einfluss auf die Landschaftmalerei aller Zeiten ausgeübt, an der Weiterbildung dieser Gattung keinen bedeutenden Theil mehr. Joseph Vernet (1714—1789) folgt in seinen Landschaften wie in seinen Marinen wesentlich noch der idealistischen Richtung jener grossen Vorgänger, meist auf etwas conventionelle Weise, doch auch oft mit dem glücklichsten Effekt. Namentlich in der Darstellung von Seestürmen hat J. Vernet einen sehr berühmten Namen gewonnen, und die Gewalt des aufgeregten Elementes ist in diesen insgemein mit grosser
1. Tüchtigkeit dargestellt. Im Louvre befinden sich u. a. die in königlichem Auftrage gemalten grossen Ansichten der französischen Seehäfen, mittelgute Veduten; ausserdem aber auch eine Auswahl der schönsten Seebilder. — Von Hubert
2. Robert (1733 — 1808) sieht man ebenda zwei Bilder mit römischen Ruinen, wie sie im vorigen Jahrhundert so beliebt waren; dieselben sind wenigstens in Luft und Licht sehr tüchtig.

In England trat Thomas Gainsborough (1727 —
1788) als Landschaftmaler mit einem ähnlichen Verdienste
auf, wie Reynolds im Fache der Historien- und Portrait-
malerei; er ist der Begründer derjenigen Richtung, welche
noch gegenwärtig von den Engländern vorzugsweise befolgt
wird. Seine Bilder, meist einfache englische Gegenden, haben
eine Tiefe, Saftigkeit und ein gewisses Spiel der Farbe,
welches sie für das Auge sehr anziehend macht, wenngleich
sie nicht immer ganz frei von Manier sind. Die National- 3.
Galerie zu London und die des Lord Grosvenor bewahren 4.
seine trefflichsten Arbeiten; besonders ist in der letzteren ein
kleines Bild, eine Küste mit brausend stürmendem Meer, vor
Allen ausgezeichnet. (Auch als Portraitmaler hat er bisweilen,
besonders in Bezug auf die Färbung, Vorzügliches geleistet.)
— Gainsborough am nächsten steht John Constable (1776
bis 1837), der mit kräftiger Farbe und leichtem Vortrag die
speciell englische Natur „in Regen und Sonnenschein“ zu
schildern weiss. (Das Kornfeld, der Pachthof in der National- 5.
Galerie) — Richard Wilson (1714—1782; Villa des Mä-
cen, Kinder der Niobe u. A. in der Londoner National-Gale- 6.
rie) u. a. englische Landschafter dagegen wandten sich mehr
dem idealen Styl eines Gaspard Poussin zu, für welchen die
Engländer eine grosse Vorliebe besassen, und ahmten selbst
das nachgedunkelte Schwarz seiner Baumpartien nach.

In Spanien hatte die Landschaftmalerei nie eine ganz
selbständige Bedeutung gewonnen, und war als Hintergrund
der historischen Bilder meist sehr flüchtig abgefunden worden,
indem man sie nur zur Verdeutlichung des Licht- und Luft-
effektes der Figuren benutzte. Von den wenigen eigentlichen
Landschaften werden einige sehr figurenreiche von Velasquez 7.
im Madrider Museum besonders gerühmt; was ihm von dieser Art 8.
in der (ehemal.?) Sammlung des Louvre zugeschrieben wird,
möchte demnach seines Namens nicht werth sein. Von Ignacio
Iriarte, dem Mitarbeiter Murillo's (S. 118) ist uns kein Bild be-
kannt; ausserdem wird Enrique de las Marinas (1620—80)
als besonders ausgezeichnet gerühmt. Die Landschaft, welche 9.
im Louvre Murillo's Namen trägt, stellt eine öde Gebirgs-

gegend bei trübem Himmel in einer nur skizzenhaften, aber meisterlich sichern Behandlung dar.

Die Thätigkeit der Italiener in dieser Gattung war mit Ausnahme der bolognesischen Schule (s. oben) nur gering; die grossen, aber vereinzelten Leistungen des Salvator Rosa haben wir oben umständlich besprochen (S. 47. 48). Unter den Landschaftern des XVIII. Jahrhunderts ist Andrea Locatelli nur mit einem Worte zu nennen; etwas besser in ihrer Art sind die Architekturmaler G. P. Pannini und die beiden Canaletti (S. 53), obschon auch diese im Vergleich mit den Niederländern des XVII. Jahrhunderts sich nicht weit über die Decoration und die gewöhnliche Vedute erheben.

Drittes Capitel.

Thiermalerei, Stillleben u. s. w.

§. 337. Ebenso, wie sich Genre und Landschaft im XVII. Jahrhundert aus der Oberherrschaft der Historienmalerei emancipirt hatten, so lösten sich gleichzeitig auch noch andre, mehr untergeordnete Fächer aus diesem grösseren Ganzen ab. Gegenstände, die sonst nur als zufälliges Beiwerk oder Schmuck gedient hatten, wurden nunmehr ebenfalls selbständig behandelt und bildeten eigne Gattungen der Kunst für sich.

Zu diesen gehört zunächst das Gebiet der Thiermalerei, deren Unterschied von den früher besprochenen bukolischen Darstellungen vornehmlich dahin zu fassen ist, dass in diesen das landschaftliche Element, eine landschaftliche Zusammenfassung des Ganzen vorherrscht, während es bei der in Rede stehenden Gattung unmittelbar auf die Darstellung der thierischen Natur abgesehen ist. Dass Uebergänge zwischen beiden Statt finden, ist natürlich, und sind deren auch schon angeführt worden.

Die selbständige Thiermalerei hat es insbesondere mit den jagdbaren Thieren zu thun. Die Bilder sind insgemein in grossen Dimensionen, zur Ausschmückung prachtvoller Jagdschlösser, ausgeführt, die Thiere bald in den wilden Aeusserungen ihres freien Lebens, bald getödtet, als die Trophäen siegreicher Jagden, dargestellt. — Der grösste Meister in dieser Gattung der Kunst ist unbedenklich Rubens, dessen gewaltige Löwenjagd und Wolfsjagd wir oben (S. 65. 66) erwähnt haben. Ihm zunächst folgt sein Freund Franz Snyders (1579—1657), der ihm häufig mit seiner Kunst behülflich war, so wie dieser nicht selten die menschlichen Figuren in Snyders Bildern gemalt hat. Wild bewegte Jagden, hier ein Hirsch von Hunden verfolgt, dort eine Sauhetze, dort ein Kampf zwischen Bären und Jagdhunden, mit allem Ausdrucke thierischer Wuth und Leidenschaft, sind die Gemälde, in denen sich das Talent dieses Künstlers von einer eigenthümlich grossartigen Seite bewährt. Der Louvre, die 1.
Dresdner und Wiener Galerie, sowie das Berliner Museum und englische Privatsammlungen besitzen vorzügliche Beispiele dieser Darstellungsweise. In andren Bildern sind kunstreiche Gruppen getödteten Wildes, in treuer Naturnachahmung des Einzelnen, dem Beschauer vorgeführt (St. Petersburg, 2.
Eremitage). — Ein zweiter vorzüglicher Künstler, in denselben Richtungen ausgezeichnet und an Wärme und Kraft der Farbe dem Snyders überlegen, ist Johann Fyt (1609—1661). Ein Reh, welches von einer Meute tobender Jagdhunde verfolgt wird (im Berliner Museum) giebt ein treff- 3.
liches Beispiel des bewegten thierischen Lebens; andres in Wien und München; häufiger sind seine Darstellungen getödteten Wildes. — Unter andren gleichzeitigen Wild-Malern sind Karl Ruthard (ein Deutscher, etwa 1660—1680, Hirsch- und Bärenhetzen von feiner, vornehmer Ausführung 4.
im Berliner Museum), Lilienbergh, vornehmlich aber Johann Weenix (1644—1719) zu nennen; die beiden letztern sind besonders in der Darstellung wilden und zahmen Geflügels, lebend sowie todt, ausgezeichnet (Bilder in Mün- 5.

chen, Amsterdam, Haag, ein besonders treffliches mit einem
6. todten Hasen und desgl. Reiher im Berliner Museum).

Melchior Hondekoeter (1636—1695) ist in der Darstellung seiner Hühnerhöfe berühmt, denen er nicht selten durch einen besonderen Vorgang ein eigenthümliches Interesse zu verleihen weiss. Als Beispiel diene ein Bild der
7. Dresdner Galerie, wo ein Raubvogel ein Küchlein zu entführen im Begriff ist, während Hahn und Henne sich drohend zur Wehre setzen. (Andre Meisterwerke in Cassel, Wien, Braunschweig, vor Allem Amsterdam). — Ihm steht Adrian van Utrecht nahe (desgl.). — Auch Peter Caulitz, ein deutscher Zeitgenoss, ist hier zu erwähnen; von ihm befindet
8. sich im Berliner Museum ein trefflicher Hühnerhof, auf dem Truthahn und Haushahn sich über das Supremat des Hofes zu zanken scheinen.

Später als die genannten lebte in Deutschland, zu Augsburg, der berühmte Thiermaler Joh. Elias Ridinger (1695—1767). Gemälde dieses Künstlers (in der Regel in kleineren Dimensionen) finden sich nicht sonderlich häufig (Cassel); mehr ist er den Jagdfreunden durch seine äusserst zahlreichen Kupferstiche bekannt. Auf diesen finden sich Abbildungen der mannigfachsten Thiergattungen, der verschiedensten Situationen der Jagd; vornehmlich aber ist es die Natur und das Leben des Hirsches, welches er mit der grössten Meisterschaft und, wie es scheint, mit besonderer Vorliebe behandelt hat. Bei ihm tritt auch wiederum die Landschaft bedeutender hervor, die hier zwar bereits in einer gewissen conventionellen Weise, doch nicht ganz ohne grossartigen Sinn dargestellt ist.

Nächst diesen Gemälden, welche das Thier, wenn auch nicht immer in lebendiger Bewegung, so doch stets in dem weichen fröhlichen Glanze seines Felles, in dem bunten Schmucke seiner Federn darstellen, ist eine andre Klasse zu erwähnen, die minder den festlichen Sälen vornehmer Jäger, als der Küche oder dem Schlächterladen angehören dürften. Abgehäutete Schweine und Ochsen, vorsorglich aufgehängt, von mannigfachem Küchengeräth und andren Speisen umgeben, alles wiederum in sorglichster Naturnachahmung

ausgeführt, — reizen in ihrer Art ebenfalls den Sinn des Beschauers und lassen reichliche Mahlzeiten erwarten. Um einen Meister dieser Art zu nennen, mag hier ein gewisser Lansaeck angeführt werden, von dem sich, unter mehreren ähnlichen, ein gutes Bild im Berliner Museum befindet. — 9.
Auch fehlt es, zur Vervollständigung der Mahlzeiten, nicht an mannigfachen Darstellungen vortrefflicher Kochfische, wie die Bilder von Gillis und Adrieanssen (Mitte des XVII. Jahrhunderts) im Berliner Museum erweisen. 10.

§. 338. Grosse Festtafeln, — ohne dass die dabei betheiligten Personen die Hauptrolle spielen (wie beim Jacob Jordaens), – finden sich selten dargestellt; an Frühstücksbildern zählt dagegen die holländische Kunst eine ausserordentliche Menge. Es ist auch natürlich; denn diesen bescheidneren, traulicheren Bildern gegenüber muss es dem Beschauer nothwendig behaglicher zu Muthe werden, während eine allzugrosse Menge einladender Gegenstände seinen Geschmack und sein Begehren nur in Unruhe setzen würde. Da einigen sich kostbar gearbeitete Pokale und Krüge, zierliche Gläser mit funkelnden Weinen, lockende Pasteten, saftvolle Früchte, Hummern, Krabben und schimmernde Austern zu dem anmuthigsten Ganzen; und all jene soliden Vormittagsfreuden, welche die alten Meister mit diesem oder jenem guten Gesellen genossen haben, sind in diesen Bildern, als Zeugnissen ihres guten Geschmackes, für die spätesten Nachkommen verkörpert. Freilich, das laute Leben, welches einst um diese so einladend besetzten Tischchen sich bewegte, ist still geworden; und man hat sonach nicht übel gethan, wenn man seitdem diese Bilder mit dem Namen der „Stillleben“ bezeichnet. Aber wenn die Meister auch, gleich dem edlen Mercutio, „stille Leute“ geworden sind, so bewahrt doch die Kunstgeschichte ihren Namen, und Jacob van Es (oder vom Essen, 1606 1662), Adrieanssen, Peter Nason (sonst auch als Portraitmaler thätig), Evert und Willem van Aelst, Vigor van Heeda, Th. Apshoven u. a. m. (alle in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts blühend) bleiben ihres eigenthümlichen Ruhmes gewiss. Die Galerien

von Berlin, Dresden, Wien u. s. w. sind reich an Werken ihrer Hand.

§. 339. Um so heiterer und glänzender, in unverwelklicher Frühlingspracht, blühen die Blumenstücke mit ihren zahlreichen kleinen Bewohnern, den munteren Insekten, fort. Hier hält sich das niederländische Naturgefühl am längsten aufrecht; mit diesen Bildern nimmt die dreihundertjährige Kunstblüthe dieses Landes für einige Zeit einen anmuthigen Abschied.

Schon Johann Breughel hatte sich, wie oben erwähnt ist, in der Darstellung von Blumen geübt und daher den Namen des „Blumenbreughel" erhalten; doch fehlt es seinen Bildern der Art noch an genügender Gesammtwirkung. Bedeutender war sein Schüler Daniel Seghers, richtiger Zegers (1590—1661). Seine Blumenbilder sind in schlichter ansprechender Weise und in harmonischer Zusammenstimmung der Farben angeordnet; sie bilden insgemein die Um-
1. fassung andrer Gegenstände, wie z. B. ein Paar Bilder der Art, im Berliner Museum, in der Mitte grau in grau gemalte Reliefdarstellungen von der Hand des Erasmus Quellinus enthalten. Andres in Antwerpen, Dresden. Ein verspäteter und mässiger Nachfolger Breughels ist Jan van Kessel (geb. 1626)*). Ein gewisser van der Spelt kömmt dagegen Seghers sehr nahe. Andre Schüler sind Jan Philipp van Thielen und Nicolaus van Verendael. — Joh. David de Heem (1600 — 1674) malt Blumen und Früchte in sauberster, zierlichster Vollendung, die mit dem feinsten Geschmack zusammengeordnet sind und das Auge durch den reinsten Wohllaut schimmernder Farben ergötzen.
2. Die Dresdner Galerie besitzt eine bedeutende Anzahl seiner
3. Werke; von grossem Werthe ist im Berliner Museum ein reiches, kräftig gemaltes Gewinde von Blumen und Früchten, welches einen sauber gemeisselten Steinrahmen (in dessen Mitte ein neues Bild von Begas) umgiebt. Eine eigenthüm-

*) Nach Waagen's „Handbuch" vielmehr ein tüchtiger Nachahmer Ruysdael's.

liche Poesie spricht sich in einem grossen Bilde de Heem's, welches in der k. k. Galerie zu Wien befindlich ist, aus; 4.
es stellt, in einer Nische, den Kelch des Abendmahles mit der Hostie dar, umgeben von reichen Fruchtgewinden und Blumen; hier erscheinen diese lieblichen Erzeugnisse der Natur als das Opfer, welches der Gottheit dargebracht wird. Andres im Haag, Amsterdam, Cassel. Sehr verdienstliche Schüler des de Heem sind ausser seinem Sohn Cornelius Abraham Mignon von Frankfurt, Maria van Osterwyck u. a. m. — Später blühten die berühmte Blumenmalerin Rachel Ruysch (1664—1705), deren prachtvolle Darstellungen wieder mit der äussersten Feinheit, wenngleich nicht immer in wünschenswerther Gesammtharmonie, ausgeführt sind (Haag, München, Cassel); und Johann van Huysum (1682—1749), dessen Bilder bei ähnlicher Vollendung doch zugleich in einer mehr edlen und freien Weise gehalten sind. Spätere, schnell gemalte Blumenstücke von seiner Hand sind indess kalt, bunt 5.
und verworren (Berlin, Dresden, Haag, Wien, Paris). — Ein glücklicher Nachahmer Huysum's war Jan van Os der ältere.

Die Bilder der Genannten sind insgemein mehr in dem Charakter glänzender Decorationen gehalten. Bei Andren tritt ein schlichteres Wesen hervor; sie stellen mehr das stille Leben der Pflanzen auf dem Felde dar, unter deren heimlichem Obdach Käfer und Eidechsen, Vögelchen und Schlangen ihr unbemerktes Wesen treiben. Auch in solchen Bildern ist von den Künstlern der Zeit sehr Treffliches und Liebenswürdiges geleistet. Als Beispiel möge hier ein vorzügliches 6.
Gemälde der Art von O. M. van Schriek (1613—1673) im Berliner Museum erwähnt werden*).

§. 340. Auch in diesen Nebengattungen kann kein anderes Land irgend einen Vergleich mit der niederländischen Kunst aushalten. Zwar wurden fast überall Thierstücke und Stillleben gemalt, aber entweder von untergeordneten Deco-

*) In Deutschland ist die Pommersfelder Galerie an niederländ. Stillleben und Blumenstücken besonders reich.

rationsmalern oder von Gehülfen einzelner vielbeschäftigten Historienmaler, welche für die Nebendinge in ihren Bildern weder Musse noch Lust übrig behalten mochten. So scheint Morales den Juan Labrador (Bd. II, S. 602) für die Nebendinge, Annibale Caracci seinen Gobbo da' Frutti (S. 32) für Früchte und Blumen gebildet zu haben etc. und solche Maler schufen dann im Gebiete ihrer Specialität auch selbständige Bilder, welche nicht eben verwerflich sind. Aber es fehlt die niederländische Liebe zur natürlichen Erscheinung, welcher nichts Einzelnes zu gering war, und so machen diese Bilder selbst im günstigen Falle doch nur eine decorative Wirkung. Wir haben oben (S. 53, 123) die wenigen Spanier und Italiener genannt, welche in dieser Beziehung die Auszeichnung verdienen; es wäre nicht schwer, Hunderte von jetzt vergessenen Namen aus allen Ländern hinzuzufügen. Der Luxus der Zeit verlangte bald über jeder Thür eine Landschaft, um jeden Spiegel Blumengewinde und Fruchtkränze, Malereien, welche uns jetzt wohl gleichgültig lassen, in welchen aber eine Fülle von Talent zersplittert ist.

Viertes Capitel.

Deutsche Künstler des XVIII. Jahrhunderts.

§. 341. Unter den seit Mitte des vorigen Jahrhunderts sichtbar werdenden Vorzeichen einer neuen Ordnung der Dinge nimmt eine neue Entwicklung in der Malerei nicht die letzte Stelle ein. Gleichzeitig mit dem Beginn der Aufklärungsperiode, mit den sehr beträchtlichen Reformen in vielen Staaten Europa's, mit einem neuen Aufblühen der Literaturen verschiedener Länder, geht auch die Malerei einer gänzlichen Metamorphose entgegen; sie wendet sich mit aller Macht den Formen des classischen Alterthums zu, welches sich später, um die Zeit der Revolution, auch in

mehrern andern Beziehungen, von der Staatsform bis zur Kleidertracht als Ideal geltend machte. Mit Entschiedenheit, selbst mit Leidenschaft, suchte man an eine ferne Vorzeit anzuknüpfen, welche jenseits des Mittelalters lag, und einen absolut vollkommenen, nicht eklektischen und bedingten Styl zu verheissen schien. Nur so hoffte man, aus dem Meere von Manieren sich zu retten, welche als caput mortuum der grossen Schulen früherer Zeit übrig geblieben waren.

Bevor jedoch diese neue Richtung sich entfalten konnte, musste das Alterthum gleichsam neu entdeckt und der wahrhaft ewige Gehalt seiner Schöpfungen, sowie der Gang der Kunst in denselben ungleich klarer dargelegt werden, als bis jetzt geschehen war. Diess geschah durch Johann Winckelmann (1717 — 1768). Ohne ein selbstschaffender Künstler zu sein, wusste er das Wesen der Kunst in seinen geheimsten Tiefen zu ergründen; er nahm den Schleier hinweg, welcher die Grösse und Erhabenheit der Musterwerke des classischen Alterthums bisher umhüllt zu haben schien; er leitete ein gedankenvolles Studium der Antike ein, welches den Geschmack wiederum zu reinigen und den Sinn zu läutern im Stande war; und wenn seine archäologischen Bemühungen, nach dem gegenwärtigen Stande der Wissenschaft, im Einzelnen auch mannigfacher Erweiterungen und Berichtigungen bedürftig waren, so werden doch seine von prophetischer Begeisterung erfüllten Worte, die unsern Augen das innerste Heiligthum der Schönheit erschlossen haben, noch bis in die fernsten Jahrhunderte hinübertönen.

Winckelmann lebte in freundschaftlicher Beziehung zu den vorzüglichsten deutschen Künstlern seiner Zeit, und das Wechselverhältniss zwischen ihnen leitete die Begründung eines reineren Styles in der Malerei ein, wenn es freilich auch erst einer zweiten Generation vorbehalten blieb, die Lehren des hohen Meisters für die lebendige Ausübung der Kunst zu verwirklichen. Gleichzeitig mit jenen erwachte auch ein, zum Theil mehr unabhängiges naturalistisches Streben, eine freiere Beobachtung der Formen des Lebens, die nicht minder von günstiger Einwirkung auf die Entwik-

kelung der Kunst war; ausserdem machte sich bei dieser ersten Generation noch ein freierer Eklekticismus geltend, welcher ausser der Antike auch einzelne grosse Meister der neuern Zeit als Vorbilder anerkannte. — Winckelmann's höhere Bildung, ehe er nach Italien ging, gehört Dresden an, welcher Ort damals den Vorrang in den künstlerischen Angelegenheiten Deutschlands behauptete und zu dem auch die bedeutendsten seiner Zeitgenossen (wie der schon genannte Dietrich) verschiedentlich in näherer Beziehung standen. Unter diesen sind vornehmlich noch die folgenden anzuführen *).

Adam Fr. Oeser (1717 — 1799), ein Künstler, der zwar nicht durch tiefe Energie und innerlich bedeutsame Darstellung ausgezeichnet ist, der aber, als ein abgesagter Feind des manierirten Geschmackes seiner Zeit, für eine edlere Behandlung der Kunst mannigfach durch Lehre und Beispiel gewirkt hat. Leipzig, wo er sich die grössere Zeit seines Lebens hindurch aufhielt, besitzt verschiedene Werke seiner
1. Hand, unter denen besonders die Gemälde in der Nicolaikirche anzuführen sind.

Anton Raphael Mengs (1728 — 1779) **). Die Bildungsgeschichte dieses Künstlers unterscheidet sich auffallend von der seiner Zeitgenossen; unter der Zucht eines tyrannisch strengen Vaters ward er von dem manierirten Wesen älterer Meister seiner Zeit fern gehalten, und in Rom, wohin er frühzeitig geführt wurde, einzig auf das genauste Studium der grossen Maler des XVI. Jahrhunderts, besonders Rafael's, und der Antike hingewiesen. Ein strenges Studium schöner Formen ist somit der Grundzug seiner Kunst; und wenn seinen Werken auch die freie, lebendige Originalität des Genies fehlt, wenn sie gegenwärtig auch den Beschauer kalt lassen, so ist jenes Streben doch als ein wichtiger und einflussreicher Punkt in der Entwicklung der neusten Kunst sehr anzuerkennen. Dies um so mehr, als ihm ein weites

*) O. F. Gruppe: „Ueber die Entwicklung der neuern deutschen Kunst", in Büchner's deutschem Taschenbuch auf 1837, S. 63 ff.

**) Bianconi: *Elogio storico del Cav. A. R. Mengs.* — Cav. d'Azara: *Opere di Mengs* (Einleitung) u. a. m.

Feld rastloser Wirksamkeit in Deutschland, Italien und Spanien eröffnet war. Uebrigens war er ein Eklektiker, der die Schönheit der Antike, des Rafael, Tizian und Correggio in Eins zu verschmelzen suchte, — ein Vorsatz, dessen Unausführbarkeit hier nicht aufs Neue herausgestellt zu werden braucht, und der schon an sich mehr das Schulmässige seines
Strebens als geistreiche Originalität bekundet. In Deutsch- 2.
land findet sich in den Galerien von Berlin, Wien, Dresden, 3.
Bedeutendes von seiner Hand; in Dresden ist vornehmlich sein grosses Altarblatt der Himmelfahrt Mariä in der katho-
lischen Kirche anzuführen. Rom besitzt von ihm mehrere 4.
gerühmte, al Fresco ausgeführte Deckengemälde: in der 5.
Kirche S. Eusebio, in der Villa Albani (den Parnass dar- 6.
stellend) und in einem Zimmer der vaticanischen Bibliothek (Camera de' Papiri); ebenso Spanien, wo sich eine grosse Anzahl seiner Werke befindet. — Mengs hat zugleich verschiedene theoretische Schriften über die Kunst verfasst und durch diese, wenn auch die Ansichten der neuern Zeit mit ihnen nicht mehr in allen Punkten übereinstimmen, ebenfalls zu einer edleren Entwickelung der Kunst wesentlich beitragen. — Bekannt ist seine (nicht unedle und von den Künstlerfeindschaften des XVII. Jahrhunderts sehr verschiedene) Rivalität mit Pompeo Batoni (1708—1787) in Rom*), welcher ihm gegenüber die bisherige italienische Kunst zu vertreten schien, in Wahrheit aber selbst schon von der neuen Richtung auf Strenge des Styles ergriffen war. Dies zeigt
sich namentlich in dem „Sturz des Zauberers Simon" in 7.
S. M. degli Angeli zu Rom, einem Bilde von sehr gediegener Ausführung und grosser Kraft des allerdings äusserlich aufgefassten Momentes. — Auch in Spanien wirkte Mengs, als oberster Leiter der Kunstanstalten wie als ausübender Künstler, günstig auf ein grösseres Bestreben nach Korrektheit, wenn es ihm gleich nicht gelingen konnte, der spanischen Kunst einen neuen Lebensodem mitzutheilen. Sein Schüler

*) *Cav. O. Boni: Elogio del Cav. Pompeo Batoni. Roma 1787.*

Francisco Bayeu y Subias wird den ausgezeichnetsten Meistern des vorigen Jahrhunderts zugezählt.

Neben Mengs ist zunächst Angelika Kauffmann
(1742—1808) zu nennen, deren Werke sich durch eine eigne
Heiterkeit und Gefälligkeit in Form, Farbe und Behandlung
auszeichnen, oft aber auch von einer sehr schwächlichen
8. Sentimentalität durchdrungen sind. (Eine grosse Anzahl in
Burleighhouse; Mehreres in S. M. maggiore in Bergamo.)
Bedeutende Einwirkung übte neben Mengs ferner Joh.
Heinrich Wilhelm Tischbein d. j. (Neffe des oben
genannten Künstlers, 1751—1828) theils durch seine verschie-
denen Werke nach antiken Vasengemälden, theils durch eigne
Arbeiten, welche Gegenstände der classischen Mythe behan-
delten. Die grösste Anzahl derselben befindet sich im gross-
9. herzogl, Schlosse zu Oldenburg. Ebendort ist die reiche Folge
seiner sinnvollen idyllischen Darstellungen, die zu seinen
besten Leistungen gehören, vorhanden. Früher hatte Tisch-
bein nicht ohne Glück Scenen des Mittelalters dargestellt,
unter denen namentlich sein „Conradin", dem das Todesurtheil
10. verkündigt wird (gegenwärtig im fürstl. Schloss zu Pyrmont),
seiner Zeit grosse Aufmerksamkeit erregte. Auch in der
Darstellung von Thieren war er bedeutend. Endlich sind hier
Fr. H. Füger (1751—1818) in Oesers Schule gebildet,
später dem Styl der David'schen Schule zugeneigt (Bathseba
11. im Palast Esterhazy zu Wien), Gerhard v. Kügelgen
(1772—1820), der letztere durch ein schönes lebhaftes Colorit
12. ausgezeichnet (der verlorene Sohn im Museum zu Dresden)
13. und Matthäi (Tod des Codrus) zu nennen.

Anton Graff aus der Schweiz (1736—1813) ist als ein vorzüglicher Portraitmaler zu nennen, der die Natur mit grosser Schönheit und häufig in anziehender Naivetät aufzufassen wusste. Besonders sind seine männlichen Bildnisse sehr ausgezeichnet.

Das oben angeführte naturalistische Element in der Kunst dieser Zeit tritt besonders entschieden in der Landschaft hervor. Die conventionelle Behandlungsweise wird mehr und mehr verlassen und im Gegensatz gegen dieselbe ein getreues,

wenn auch nicht selten prosaisches Anschliessen an die speciellen Erscheinungen der Natur erstrebt. Unter denjenigen Künstlern, welche sich die deutsche Natur zu ihrem Vorbilde wählten, ist besonders Joh. Fr Pascha Weitsch (1723—1803) zu erwähnen, dessen Eichwälder sich eines vorzüglichen Ruhmes erfreuen. Ferner Friedrich George Weitsch (des Ebengenannten Sohn, 1758—1828), der in historischen Compositionen nicht eben glücklich, im Portrait wie in Landschaften sehr Gediegnes geleistet hat. Unter den Darstellern italienischer Natur steht Jac. Philipp Hackert (1737—1807) voran. Die ausgedehnte Wirksamkeit dieses Künstlers war vom entschiedensten Einfluss auf die Ausbildung der landschaftlichen Kunst; seine Gemälde und Sepialzeichnungen (deren Fernen insgemein von grosser Trefflichkeit sind) finden sich über alle Sammlungen verbreitet*). — Unter andern Landschaftern der Zeit mögen hier noch der treffliche Salomon Gessner aus Zürich und Ferdinand Kobell angeführt werden.

Das Fach des Genre repräsentirt, in eigenthümlicher Trefflichkeit, Daniel Nic. Chodowiecky (1726—1801). Als Maler wenig gekannt, verdankt dieser Künstler die Ausbreitung seines Ruhmes vornehmlich den kleinen Radirungen, womit er die literarischen Erzeugnisse seiner Zeit in einer unübersehlichen Anzahl geschmückt hat. Die liebenswürdigste Naivetät und eine freie, geistreich charakteristische Darstellung geben der Mehrzahl dieser Arbeiten ein sehr anziehendes Gepräge; viele sind freilich auch als Fabrikwaare zu betrachten.

---

*) Goethe: Philipp Hackert. Biographische Skizze. Tübingen, 1811. (In Goethe's Werken, Bd. 37.)

Sechstes Buch.

Die moderne Malerei.

Erstes Capitel.

Die Wiedergeburt der deutschen Kunst.

§. 342. Wir haben das vorige Capitel grade, um es den Lesern in seiner bisherigen Gestalt erhalten zu können, entgegen der Eintheilung der frühern Auflagen mit zu der vergangenen Epoche geschlagen. Zwanzig Jahre reichster Entwickelung auf allen Gebieten sind inzwischen vorübergegangen, und haben Künstlern, wie Nichtkünstlern zum Bewusstsein gebracht, dass von Jacob Asmus Carstens der Anfang der neuen Epoche zu datiren ist. Und zwar nicht darum, weil er der Erste, wie man gesagt hat, der wieder mit reiner Hand aus dem Quell der Antike geschöpft hat, sondern weil es der Erste, der wieder ein selbständig schaffender Genius und echter Künstler von Gottes Gnaden war. Denn ein Irrthum ist's, als könne von aussen her durch das Studium noch so ruhmvoller Vorgänger allein die Kunst wiedergeboren werden. Ehre den Manen Winckelmanns, Ehre den unsterblichen Verdiensten Lessings um eine hellere Anschauung von künstlerischen und poetischen Gesetzen! Aber das Alles hätt' es nimmer gethan. Nicht die Uebersetzung der Bibel (wenn uns ein Gleichniss verstattet ist) hat die Reformation zu Stande gebracht, sondern der Feuergeist Luthers mit ihr und durch sie. Es lässt sich ferner aber auch nicht leugnen, dass

die antikisirende Richtung der Mengs, Füger und Genossen, wie sie in den Akademien zur Geltung gelangt war, der neuen Entwickelung weit weniger eine Vorstufe, als einen Damm entgegen brachte, über den freilich dann die Wogen der letzteren um so energischer hinwegschlugen. Später treten in ihr bekanntlich das durch den Druck der Fremdherrschaft geweckte und gesteigerte Nationalgefühl, das wieder belebte religiöse Bewusstsein als neue mächtige Factoren auf und setzen sich ihrerseits vorübergehend in Opposition mit dem alten und modernen Heidenthum. Aber auch vom Beginn an darf nicht übersehen werden, dass Carstens (nebst Schick und Koch u. a.) die Antike keineswegs mit Ausschliesslichkeit zum Ausgangspunkt wählte, dass einerseits das Vorbild Michelangelo's und Giulio eine fast nicht mindere Rolle dabei spielt, dass andrerseits auch der Geist des christlichen Mittelalters seinen Antheil an ihm hatte. Sowohl Dante's göttliche Komödie, jenes grosse Poëm, in dem sich die mittelalterlichen Anschauungen ebenfalls mit den antiken vermählen, als ihr modernes Gegenstück, Göthe's Faust (und zwar aus letzterem grade die Hexenküche), haben ihn neben Homer und Sophocles, Aristophanes und Lucian zu Darstellungen angeregt.

Jacob Asmus Carstens (geb. zu St. Jürgen bei 2.
Schleswig 1754, gest. zu Rom 1798) fand in der Akademie zu Kopenhagen den ersten künstlerischen Unterricht, späterhin in Berlin vorübergehend Anerkennung und Unterstützung, ja die Möglichkeit, endlich (im 38. Lebensjahre) das Ziel seiner Sehnsucht, Rom zu erreichen; aber hier wie dort machten fremde Engherzigkeit und das eigne, zuweilen bis zur Schroffheit gesteigerte Unabhängigkeits- und Rechtsgefühl die Förderung zur Fessel, die gesprengt werden musste. Wenige nur ahndeten in Rom wie in Deutschland seine künftige Bedeutung, und eine Ausstellung, die er (wie einst Salvator Rosa) am erstgenannten Orte von seinen Werken veranstaltete, fand selbst unter den Landsleuten heftige Anfechtung. Grössere Aufträge wurden ihm niemals zu Theil, und so übersteigen seine edelsten Leistungen ein untergeordnetes räumliches Mass nicht; eben so wenig wird ihm gegeben in der Technik der Oelmalerei

(geschweige der damals völlig vergessenen Freske) Uebung zu erlangen*). Aber diese schlichten Umrisszeichnungen, diese unscheinbar gefärbten Gouacheblätter enthalten dennoch den Keim der neuern deutschen Kunst, zeigen eine Grösse der Idee, einen Adel der Form, der mitten aus dem kleinlichen frostigen Wesen einer überlebten Kunstweise zur Höhe des Besten, was je gezeichnet und componirt worden, sich aufschwingt. Einzelnes Treffliche davon besitzt die Akademie der Künste zu Berlin (eine wundervolle Federzeichnung, die Strafe der Danaiden das dortige Kupferstichkabinet); die Mehrzahl aber ist im Museum zu Weimar vereinigt, darunter neuerdings auch die reiche Composition vom Sturz der bösen Engel, die ihm einst die Mitgliedschaft der Berliner Akademie eingetragen**).

3. Verwandte Natur und Richtung nicht nur, sondern auch unmittelbarer Einfluss, wenn nicht des Meisters auf den Schüler, doch des überlegenen Genius auf den Nachstrebenden, lässt am nächsten nach Carstens Eberhard von Wächter (geb. zu Solingen 1762, gest. zu Stuttgart 1852) nennen, auch darin dem erstern nicht unähnlich, dass seine Ausbildung in technischer und coloristischer Beziehung nicht früh genug begonnen hatte. (Seine Hauptwerke: Hiob mit seinen Freunden trauernd, Bacchus melpomenos, Hercules am Scheidewege in der Kunstschule zu Stuttgart.) Begünstigter, vielleicht

---

*) Amor von Bacchus getränkt, für den Baron von Knuth in Oel gemalt, jetzt in der k. Galerie zu Kopenhagen, soll gleichwohl in Farbe und Technik über Erwarten schön sein.

**) Fernow, das Leben Carstens. — *Les Argonautes selon Pindare, Orphée et Apollonius de Rhodes en 24 planches, inv. et dess. par J. A. Carstens et gravées par J. Koch, Rome 1799.* — Zeichnungen von J. A. Carstens in der Grossherz. Kunstsammlung zu Weimar, in Umrissen gestochen und herausgeg. v. W. Müller. Mit Erläuterungen v. Chr. Schuchardt (11 Hefte), Weimar bei dem Herausgeber, Leipzig bei R. Weigel. Wir wollen hier bemerken, dass die Composition Nr. XXXVIII. (im zehnten Heft) über die der Erklärer angeblich von mehreren gelehrten und berühmten Archäologen keine Auskunft erhalten können, unverkennbar den Phaeton vor dem Thron seines Vaters nach Ovid. Metam. L. II. 23—30 darstellt.

auch von Hause aus begabter in dieser speziellen Hinsicht
war Gottlieb Schick (geb. zu Stuttgart 1779, gest. ebend. 4.
d. 12. April 1812), daher auch in der Landschaft, und abweichend von den übrigen Vorkämpfern der deutschen Kunst, selbst im Portraitfach thätig und glücklich; frühzeitiger Tod riss ihn mitten aus der Fülle des Schaffens und steigender Anerkennung bei Deutschen und Nichtdeutschen von hinnen.

Joseph Koch (geb. 1773 zu Obergiebeln in Tyrol, 5.
gest. 1839), eine derbe, echt deutsche Kernnatur mit mächtiger Phantasie und einem entschieden plastischen Zuge begabt, verbindet als Carstens unmittelbarer Schüler und Freund den letztern geistig wie äusserlich mit der folgenden Gruppe jener grossen Künstler, die, was Carstens angebahnt, zur Vollendung zu bringen bestimmt waren; an ihrer Seite malte er Scenen aus Dante's göttlicher Komödie in der Villa Massimi. Eine Reihe andrer Compositionen aus demselben Gedichte, die Lieblingsarbeit seines langen Künstlerlebens (wiewohl nur Federzeichnungen) gehören (37 an der Zahl) der Sammlung der Kgl. Secundogenitur zu Dresden. Von grosser Bedeutung sind Koch's historische Landschaften, ein Gebiet, auf dem er
neben L. Reinhardt (1761—1847), Franz Catel (geb. zu 6.
Berlin 1778, gest. 1856) und den Brüdern Olivier (nament- 7.
lich Ferdinand O. gest. 1841) als Begründer eines neuen 8.
mächtigen Aufschwungs zu nennen ist. (Wiegenfest in Olevano und Landschaft nach einem Gewitter in der neuen Pinakothek zu München, Landschaften von Reinhardt und Catel ebend.)

§. 343. Schon in Wien hatte sich, zunächst in Oppo- 1.
sition gegen die dortige Akademie und deren Lenker Füger, ein Kreis hochbegabter Künstlernaturen verbunden, der nicht die (wirkliche oder nachgeahmte) Antike, sondern die altdeutsche und altitalienische Kunst zum Vorbild, das deutsche Gemüth und den christlichen Glauben zum Ausgangspunkt nahm. Aber erst in Rom, wo sie, von Wien relegirt (im J. 1810), mit andern Gleichgesinnten zusammentrafen, fanden sie den rechten Boden, auf dem die deutsche Malerei

wiedergeboren werden sollte. Ein deutscher Kunstfreund, der preuss. Consul Bartholdy, ein italienischer, der Marchese Massimi theilen sich in den Ruhm, ihnen zuerst monumentale Aufgaben zugewiesen zu haben: der Erste Geschichten Josephs (Cornelius, Overbeck, Veit, Schadow), der Zweite Gegenstände aus den drei grössten Dichtern Italiens Dante (Veit, Koch), Ariost (J. Schnorr) und Tasso (Overbeck und Führich). Der Erfolg war glänzend, der Einfluss von unberechenbarer Wichtigkeit. Dem König Ludwig I. von Bayern aber, damals als Kronprinz in Rom anwesend und von den Leistungen seiner jungen Landsleute begeistert, war der Ruhm aufbehalten, einige Jahre später in München eine bisher in Deutschland unerhörte höchst grossartige Kunstthätigkeit ins Leben zu rufen und so aus jenen römischen Blüthen die herrlichsten Früchte zu zeitigen.

2. Peter v. Cornelius (geb. zu Düsseldorf d. 23. Sept. 1783, zuerst (1819) von der preuss. Regierung zum Director der dortigen Akademie, dann (1826) vom König Ludwig nach München, 1840 von Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin berufen, und unter König Wilhelm von Rom dorthin zurückgekehrt, gest. ebendas. d. 6. März 1867) stand wie vor funfzig Jahren noch bei seinem Hinscheiden an der Spitze der deutschen, ja der modernen Malerei, unübertroffen an Fülle der Ideen und Grossartigkeit der Conception, an gewaltiger Phantasie und geistiger Tiefe. Mit einer Vielseitigkeit, die durch seine scharf ausgesprochene, fast dämonische Eigenthümlichkeit nur um so bewunderungswürdiger erscheint, hat er in seinen Jugendwerken, den Compositionen aus dem Faust und dem Nibelungenliede, das Wesen des deutschen Mittelalters, als Mann in den Fresken der Münchner Glypthotek das antike Götter- und Heldenthum, in den Loggien der dortigen Pinakothek die mannigfaltigen Geschichten und Thaten welscher und germanischer Künstler (beide letztern Werke vom reichsten, heitersten Schmuck der Arabeske begleitet), in der Ludwigskirche endlich den ganzen Kreis der christlichen Weltanschauung von der Schöpfung bis zum jüngsten Gericht in neuer und hochbedeutsamer Weise verkörpert. Zum zweiten

Mal, von andrem Gesichtspunkt, aber noch umfassender wurde ihm die letztgenannte Aufgabe gestellt, für den Schmuck der Berliner Königsgruft, des „lampo santo", und wiederum löste er sie in einer Weise, die weder von ihm selbst, noch von den Besten aller Zeiten übertroffen ist. Der Umstand, dass er hier nicht für ein katholisches Gotteshaus, sondern für eine Stätte des evangelischen Glaubens arbeitete, hat ihn eine Höhe und Reinheit der christlichen Anschauung erreichen lassen, die weit über jede confessionelle Differenz erhaben ist.

Friedrich Overbeck (geb. zu Lübeck 1789), nebst 3.
Koch der Einzige der Gruppe, der Rom nicht wieder verlassen hat, ist nicht bloss dem antiken Stoffgebiet (wie der weltlichen Historie überhaupt) fern geblieben, sondern hat seine Kunst auch mehr und mehr ausschliesslich der Verherrlichung der römisch-katholischen Kirche zugewendet. (Sein Hauptwerk, der Triumph der Kirche in den Künsten, im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.*), zwei Jugendwerke, Einzug Christi und Grablegung in Lübeck.) Doch athmen seine (vierzig) „Darstellungen aus den Evangelien"**), und selbst seine „sieben Sacramente" (obwohl letztere selbstredend vom specifisch-katholischen Standpunkt aufgefasst sind) bei einem Adel und einer Schönheit der Form, die an Rafael, einer Innigkeit des Gefühls, die an Fiesole erinnert, einen Geist echt christlicher Milde, der auch den schärfsten Gegner entwaffnen könnte.

Einseitiger noch tritt jenes confessionelle Element bei
Philipp Veit (geb. zu Berlin 1789, lange in Frankfurt 4.
thätig, jetzt in Mainz lebend) hervor. (Einführung der Künste in Deutschland durch die Religion, nebst den Einzelfiguren der Italia und Germania, al fresco im Städel'schen Institut zu Frankfurt. Darstellung im Tempel ebend. Die Marien am Grabe und Andres beim Senator Bernus du Fay [früher?] ebenda.)
Am stärksten endlich bei Joseph Führich (geb. zu Kragau 5.

*) Gestochen von Amsler.

**) Düsseldorf 1847.

in Böhmen 1800, in Wien lebend und thätig, Johanniskirche daselbst, Kreuzgangcapellen auf dem St. Laurenzberge zu Prag), vor allen in dessen „Denkblättern für unsere Zeit“*). Andre Bilderfolgen vervielfältigender Kunst, der „Triumphzug Christi“**), wovon das Schlussbild, in Oel auf Goldgrund, in der Raczinski-Galerie zu Berlin; der Bethlehemitische Weg neueren Datums, doch aus früherer Zeit auch Illustrationen zu Bürger's „wildem Jäger“, Tieck's Genovefa 1827, böhmische Legenden und Geschichten. Es ist bemerkenswerth, wie fast alle diese Meister sammt den folgenden ihre Gestaltungsfülle, in Ermangelung monumentaler Aufgaben oder noch neben dergleichen, gleich Dürer und Martin Schön, in zahlreichen cyclischen Publikationen niedergelegt haben.

6. Julius Schnorr von Carolsfeld (geb. zu Leipzig 1794) wurde wie Cornelius vom König Ludwig nach München berufen, und fand in der deutschen Geschichte und Heldensage (Thaten Karls des Grossen, Friedrich des Rothbarts, Rudolph's von Habsburg im „Saalbau“; Nibelungen im „Königsbau“ daselbst) das Bild seiner Thätigkeit. Seit 1845 nach Dresden übergesiedelt, hat er dort seine „Bibel in Bildern“ vollendet; das bedeutsamste und umfassendste Werk dieser Art von einem protestantischen Künstler.

7. Dagegen gehört Wilhelm Schadow („v. Godenhaus“, geb. zu Berlin 1789, gest. zu Düsseldorf 1860) wiederum einer ausgeprägt katholischen Richtung an. Abweichend von den übrigen Meistern der Regeneratorengruppe vorzugsweise einer sorgfältigen Behandlung der Oelmalerei zugewendet, bedeutender als Lehrer denn als Selbstschöpfer, hat er besonders das grosse Verdienst, als Director der Düsseldorfer Akademie eine reiche und eigenartige Kunstblüthe hervorgerufen zu haben. (Die klugen und thörichten Jungfrauen im Städel'schen Institut zu Frankfurt***), Quell des Lebens auf der Berliner Ausst. 1848, Himmelskönigin in der Capelle des Bürger-

---

*) 1856 bei Brockhaus.

**) München 1839.

***) Gestochen von J. Keller.

hospitals, Pietà mit 2 Engeln, zu Dülmen in Westphalen*), Bacchanal im Proscenium des Berliner Schauspielhauses.)

Nachdem wir einerseits den Bishergenannten die Namen zweier mitstrebender Jugendgenossen, Pforr und C. Ph. Fohr**) hinzugefügt, die durch allzufrühen Tod vor ihrer vollen Ausbildung hinweggerafft worden, reihen wir ihnen andrerseits, ehe wir zur Betrachtung der einzelnen Schulen übergehen, ein Paar hochbedeutende Künstler an, die mit ihrer Eigenthümlichkeit in keiner der letzteren aufgehen.

§. 344. Zunächst Bonaventura Genelli (geb. zu 1.
Berlin 1801, früher in Rom und München, jetzt in Weimar), dem grossen Publikum lange nicht nach Verdienst bekannt, aber ohne Zweifel eine der mächtigsten Potenzen, die nächst Cornelius die moderne Kunst hervorgebracht; vor Allem in der heitern Schönheitswelt der antiken Götter und Heroen schwelgend, gelegentlich aber auch romantische Stoffe eigenster Erfindung mit eben so eigenthümlicher Phantastik (aber meist nur in leichtschattirten Umrissen) verkörpernd. (Leben der Hexe, Leben eines Wüstlings, neben Illustrationen zu Homer und Dante.) Seine wenig zahlreichen Oelgemälde (Entführung der Europa u. a.) hat meist der Frhr. v. Schack in München, einen „Jupiter auf den Flügeln der Nacht“ der Grossherzog von Weimar, eine prachtvolle Umrisszeichnung (Geschichten Ganymeds u. a.) die Kunsthalle zu Kiel erworben.

Ferner Moritz von Schwind (geb. zu Wien 1811, 2.
lange Zeit in München thätig), besonders in Darstellungen deutscher Sagen und Poesie, des Mährchens und der Legende unübertroffen. In grössern Oelbildern (Kaiser Rudolph's Ritt zum Grabe in der Kieler Kunsthalle, Sängerkrieg im Städelschen Museum zu Frankfurt, Ritter Curt's Brautfahrt in Carlsruhe) meist weniger glücklich, als in der Freske (Leben der h. Elisabeth auf der Wartburg und Geschichten desselben Schlosses ebendaselbst, Gründung des Freiburger Münsters

*) Gestochen v. Hoffmann.

**) Nachlass des erstern, vom Frankfurter Kunstverein herausgeg.

in der Akademie zu Carlsruhe) und Aquarelle (Mährchen von den sieben Raben im grossherz. Schloss zu Weimar), scheint er in seinen Arbeiten für das neue Opernhaus in Wien (Opern Mozart's) den glücklichsten Griff gethan zu haben.

3. Endlich Karl Rahl (zu Wien geb. 1812, gest. 1865), den Vorigen um Nichts nachstehend in Fülle der Erfindung und Composition, ihnen weit überlegen als Colorist (beiläufig auch Portraitmaler ersten Ranges), aber durch die Ungunst der Verhältnisse allzuspät zu verdienter Anerkennung, zu entsprechender Thätigkeit gelangt. (Verfolgung der ersten Christen bei Dr. Abendroth in Hamburg, verkleinerte Wiederholung in der Berliner Nationalgalerie; Manfred bei den Sarazenen von Nocera, zweimal im Wiener Belvedere; mythologische Bilder beim Baron Sina in Wien; Façaden des Drasche'schen „Heinrichhof" zu Wien 1862, Cartons mit der Geschichte des Paris für das Haus des Hrn. Todesco; Cimbernschlacht bei v. Schack in München). Seine grossartigen Entwürfe für das neue Arsenal in Wien*) sind zum grössten Theile (wie sein grosser Fries für die Universität zu Athen, Skizze auf Goldgrund bei dem letztgenannten Kunstfreund und vieles andre Schöne) leider nicht zur Ausführung gekommen.

§. 345. In der Münchner Schule, mit der wir nunmehr unter ihren Schwestern den Anfang machen, ist vor Allen die monumentale Malerei zu einer glänzenden Entwickelung gelangt, in der wir eine strengere, vorherrschend kirchliche, und eine mehr malerische weltliche und romantische Richtung unterscheiden können. Der erstern gehört, nächst Cornelius und seinen unmittelbaren Schülern und Helfern, L. Hermann (geb. 1802 in Dresden, jetzt in Berlin, siehe unten), Schlott-
1. hauer u. a., in erster Linie Heinrich v. Hess (geb. 1798 zu Düsseldorf, gest. 1863), der die Allerheiligenhofcapelle in München und die Basilika des h. Bonifacius ebendaselbst mit

*) Vergl. D. Kunstblatt 1855, S. 437 und „Unsere Zeit" (Leipzig, Brockhaus), zweiter Jahrgang der Neuen Folge (1866), S. 401. (v. A. Woltmann.)

reichen Bilderfolgen geschmückt hat; ferner Joh. Schraudolph (Schüler des Vorigen, geb. 1808) der ihm mit Koch und Müller dabei geholfen, aber auch im wiederhergestellten Dom zu Speier eine ähnliche Aufgabe selbständig gelöst hat; 2.
Ruben (später nach Prag berufen, jetzt Director in Wien, 3.
Fischer, Röckel, die mit dem Vorigen die Glasgemälde der Mariahilfkirche in der Au componirt, Ainmüller, der letztere ornamentirt und ihre Ausführung geleitet, auch als Architekturmaler namhaft, u. A. Den ersten Platz dagegen auf der weltlichen Seite der Münchner Kunst, der wir oben J. Schnorr 4.
vorweggenommen, nimmt wohl unbestritten Wilhelm (v.) Kaulbach (geb. zu Arolsen 1805, Schüler von Cornelius) ein: ein vielseitig glänzend begabter Künstler, der mit der fruchtbarsten und beweglichsten Erfindungskraft und grosser Beherrschung aller äusserlichen Mittel eine Fülle von Witz und satyrischer Laune vereinigt. Früher überschwenglich bewundert, hat er später nicht ohne Grund einen gewissen Rückschlag des zeitgenössischen Urtheils erfahren; aber wenn sich auch manches Bedenken gegen seine symbolischen Welthistorienbilder im Treppenhaus des Berliner Neuen Museums und seine modern kunstgeschichtlichen Fresken an der Münchner Neuen Pinakothek, mehr noch gegen seine Illustrationen zu Shakespeare und Göthe nicht wegleugnen lässt, so würde doch der „Kinderfries“ über den erstgenannten, der ursprüngliche Carton der Hunnenschlacht (bei Gr. Raczinski), ja seine illustrirte Ausgabe des Göthe'schen Reinecke Fuchs allein schon seinen Ruhm ausreichend begründen*).

In den zahlreichen monumentalen und dekorativen Ar- 5.
beiten, die im Auftrag König Ludwigs im „Neuen Königsbau“ und „Saalbau“ ausgeführt worden, finden wir nächst dem berühmten Bildner L. Schwanthaler, der hier vielfach malerisch als Schöpfer der v. Hiltensperger,

---

*) Die Bilder der Treppenhalle, gest. von E. Eichner u. A. bei Al. Duncker in Berlin. Vergl. auch den Verbrecher aus verlorner Ehre, gest. von Gonzenbach, das Irrenhaus, gest. von Merz.

Cl. Zimmermann, Anschütz, Nilson u. A. ausgeführten Darstellungen aus griechischen Dichtern auftritt, namentlich auch die beiden Erstgenannten selbständig mit Werken mythologischen Inhalts vertreten. Dagegen haben Bernhard
6. Neher (geb. zu Biberach 1806, später in Weimar, jetzt in Stuttgart — Siegeseinzug Kaiser Ludwig des Bayern über dem Isar-Thor zu München), Philipp Foltz (des Sängers Fluch nach Uhland), Glinck, W. Lindenschmit, nebst Schilgen, C. Stürmer, E. Förster (dem bekannten Kunstschriftsteller) u. a. mehr die deutsch-mittelalterliche Geschichte und Sage angebaut. (Arkaden des Hofgartens in München; die vier Erstgenannten, Neher ausgenommen, besonders auch auf Schloss Hohenschwangau, wo dafür ein Namensvetter Michael Neher vertreten ist.)

Durch die Heranziehung der modernen Geschichte erhielt aber auch die Genremalerei ihren Antheil, und einen leb-
7. haften Aufschwung. Peter Hess (geb. zu Düsseldorf 1792) zeichnet sich als Darsteller einerseits der griechischen Befreiungskämpfe (Arkaden), andererseits (im kaiserlichen Auftrag) russischer Heldenthaten (französischer Rückzug von 1812 u. a.) durch lebendigste Typen europäischen wie asiatischen Kriegerthums, sowie der entsprechenden Pferderaçen aus;
8. in ähnlichem Sinn Albrecht Adam (geb. 1786 zu Nördlingen, gest. 1862: Scenen aus dem russischen Feldzuge, verschiedenes im Banketsaal des Saalbau's, sein letztes Werk, die Schlacht von Zorndorf, im Maximilianeum), Dietrich Monten (deutsche Befreiungskriege), v. Heydeck (Neugriechisches u. a. in Hohenschwangau). J. Adam
9. Klein geb. zu Nürnberg 1792), auch in Radirungen trefflich, vereint gleichsam die Richtungen Peter von Laars und Ph.
10. Wouvermans, während Gisbert Flüggen (geb. 1811 zu Köln, gest. 1859 zu München) in Scenen aus dem Leben der höheren und mittleren Stände mit scharfer, nicht selten chargirter Charakteristik eine Art Mitte zwischen Terburg und
11. Hogarth zur Erscheinung bringt; Wagenbauer, Bürkel (beide auch als Landschafter trefflich, von letzterem ein Bild in der Berliner National-Galerie, ursprünglich Schüler von

C. Begas), Keltenmoser widmeten sich mehr dem bayrischen Volksleben, namentlich der malerischen Bewohner der nahen Gebirge; Petzl dem Neugriechischen.

Endlich fand selbst die Landschaft im edelsten Sinn eine monumentale Verwendung. Es war der allzufrüh dahingeschiedene Rottmann (geb. zu Handschuchsheim bei Hei- 12.
delberg 1798, gest. zu München 1850), der die classischen Formen Griechenlands und Italiens mit eigenthümlicher Poesie und einer ernsten Pracht der Farbe, wie Keiner vor und nach ihm zu umgeben wusste (Arkaden und neue Pinakothek zu München). Neben ihm sind Chr. Morgenstern (geb. 13.
in Hamburg), der die vaterländische Natur in schlichter Grossartigkeit darstellt, in verwandter Richtung mit dem letzteren Crola, Heinlein, Etzdorf, Schleich, A. Zimmer- 14.
mann (jetzt in Wien?) zu nennen, während R. Zimmermann (des vorigen Bruder) mehr der historischen Landschaft angehört; im Architekturstück Domenico Quaglio, W. Gayl (Spanisches), A. v. Beyer (jetzt in Carlsruhe). Im 15.
Thierstück zeichnet sich neben den schon genannten Hess (und dessen Bruder Karl Hess), A. Adam (und dessen Sohn Benno Adam), J. A. Klein (Pferde), besonders Voltz (Kühe), im Stillleben Schnitzlein, im Portrait Joseph v. Stieler 16.
(geb. 1781 zu Mainz, gest. zu München 1858; Galerie der 17.
Schönheiten, im Saalbau zu München) aus. Eigenthümlich anmuthig und originell hat Eugen Neureuther (geb. zu 18.
München 1806) die Arabeske, sowohl als illustrirende „Randzeichnung", als in selbständiger Gestalt ausgebildet und mit Landschaft und Figürlichem vereinbart. Peter v. Langer 19.
(geb. 1759 zu Kalkum bei Düsseldorf, gest. 1824), weiland Director der Münchner Akademie, und sein Sohn Robert v. Langer (geb. 1783, Fresken im Palast des Herzogs Max und zu Heithausen) stehen mehr oder weniger ausserhalb der neuen Entwickelung.

§. 346. Es konnte nicht fehlen, dass die grossartige Thätigkeit, die König Ludwig hervorgerufen, auch an andern Orten Nacheiferung weckte, und mancher Apostel von dort auszog, die Heilsbotschaft der wiedergeborenen Kunst werk-

1. thätig zu verbreiten. So sehen wir Götzenberger und C. Hermann in der Aula der Universität zu Bonn die 4 Fakultäten darstellen, und werden den letztern weiter unten
2. noch in Berlin wiederfinden. B. Neher und G. Jäger (geb. in Leipzig 1808, Schüler von Schnorr) schmücken, nach Weimar berufen, im Grossherzogl. Schlosse daselbst, jener das „Schiller-“ und das „Göthezimmer“, dieser das „Herderzimmer“ mit Scenen aus den Schöpfungen dieser Dichter, während der dort heimische Preller (geb. 1804, ein ausgezeichneter Landschafter in der durch Koch wiedererweckten idealen Richtung) für das Wielandzimmer wenigstens Staffagen aus dem Oberon wählt, und Alexander Simon (†) dessen Arbeiten mit überaus sinn- und reizvollen Arabesken einfasst.

Wenn nicht unmittelbar von der Münchner Kunst abzuleiten, doch innerlich nahe verwandt mit ihr, tritt uns in
3. Stuttgart die Thätigkeit Dietrich's (mythologische Fresken im Schlosse Rosenstein u. a.), Steinkopf's (geb. 1779 zu Stuttgart, Landschaften) und besonders A. v. Gegenbauers entgegen, an dessen Darstellungen aus der Geschichte Würtembergischer Herzoge, namentlich auch das Coloristische (bekanntlich nicht immer die starke Seite deutscher Wandmalerei) gerühmt wird*). In Historie und Genre hat neuerdings auch H. Rustige Tüchtiges geleistet. (Leiche
4. Otto's III.) Für Carlsruhe wollen wir zunächst nur Maria Ellenrieder (von Constanz, geb. 1791, gest. 1863) und ihre schön empfundenen religiösen Bilder (Martyrium Sanct Stephans in der katholischen Kirche u. a.) erwähnen.

§. 347. Der Wiener Malerei, reich an Talenten wie nur irgend eine, fehlte es leider eben so sehr an Förderung von oben her, als an einem innerlichen Mittelpunkt; römische, Pariser, Münchner Einflüsse machen sich neben- und nacheinander bemerkbar, ohne doch einen eigentlichen fruchtbringenden Conflict herbeizuführen. Der patriotische Anlauf, den Joseph Koch (s. oben) in seiner Darstellung aus

---

*) Vergl. D. Kunstblatt 1854, S. 209 ff., und 1858, S. 285.

dem Tyroler Aufstand genommen (Wien, Belvedere), findet
nur in Peter Kraft (geb. zu Hanau 1780, gest. 1856, 1.
Schüler des Franzosen David) eine vereinzelte Nachfolge.
(Abschied und Rückkehr des östreichischen Landwehrmannes
ebend., Schlachten von Aspern und Leipzig im Invalidenhaus
ebend., Tod Zrini's, Krönung Franz I. im Museum zu Pesth.)
Mit kirchlichen Aufgaben wird neben Führich (Entwürfe für
die Altlerchenfelder Kirche, vergl. oben) besonders Leopold
Kupelwieser (geb. zu Piesting in Nied.-Oestreich 1796, gest. 2.
1862) betraut. (Ausführung eben gedachter Entwürfe, ferner
Geburt der Jungfrau in Kloster Neuburg, St. Joseph in der
Kirche gl. N. zu Pesth u. a.), ferner Karl Blaas (Fresken
im Arsenal), Binder, Schulz, Meyer, Schönmann,
Engerth. Als Historienmaler sind ausserdem Ludwig
Schnorr (Bruder von J. Schnorr; Scenen aus Göthes Faust
im Belvedere), Scheffer von Leonhardshof (früh
verstorben), Eduard Schaller, Joh. Ender (1793—1854)
zu nennen.

Im Genre nahm Friedrich Gauermann (geb. 1807 3.
zu Mieselbach am Schneeberg, gest. 1862) mit seinen lebens-
vollen Bildern aus der Menschen- und Thierwelt, namentlich
der Alpen entschieden den ersten Platz ein (heimkehrendes
Vieh im Regen, Ernte, Wildschweinfamilie im Kaiserl. Besitz,
der Sonnabend bei Fürst Kinski); nächst ihm Fr. J. Dan- 4.
hauser (geb. zu Wien 1805, gest. 1845), geistvoll in der Er-
findung und glühend im Colorit (der „Prasser" oder, wie das
Bild trotz des modernen Costums heissen könnte, der „reiche
Mann und Lazarus", im Stich bekannt); und Ferd. G.
Waldmüller (geb. zu Wien 1793), mit gemüthvollen Dar- 5.
stellungen aus dem Volks- und Kinderleben, ferner Peter
Fendi (geb. zu Wien 1796, gest. 1842; Lottospielerin in
Belvedere, der Schutzengel bei F. Kinski). Den glänzendsten
Ruf als Portraitmaler behauptet Friedrich Amerling. Die
Schlachtbilder Fritz Lallemands, die kleinen brillant
colorirten und mit religiöser oder mythischer Staffage ver-
sehenen Landschaften Karl Marko's (geb. zu Zips 1803,

gest. zu Florenz 1859) hatten sich in ihrer Art besonderer Gunst zu erfreuen.

§. 348. Wie Schwind und Rahl ist auch *Eduard Steinle*, der ihnen wenig nachstehen dürfte, zwar (1810) in Wien geboren hat er gleich dem Ersteren ausserhalb Oestreichs seinen Wirkungskreis gefunden. In Styl und geistiger Richtung am nächsten mit Overbeck und Veit verwandt (aber vielseitiger als beide), gehört er wie der Letztere wesentlich *Frankfurt* a. M. an; mit Schwind theilt er u. a. auch die Vorliebe für das deutsche Sagen- und Mährchengebiet und dessen meisterliche Behandlung in Aquarellen (Aegidienkirche zu Münster in Westphalen, Bergpredigt mit den sieben Seligpreisungen auf Schloss Rheineck, Treppenhaus im Museum zu Köln u. a.) Andre Frankfurter Künstler von Bedeutung sind *Jacob Becker* (geb. 1810 in Dettelsheim bei Worms, in Düsseldorf gebildet; der vom Blitz erschlagene Schäfer im Städel'schen Museum, das Gewitter, des Kriegers Heimkehr u. a.); *Settegast*; *Oppenheim* (Susanna bei G. Rothschild, Heimkehr aus dem Kriege in eine jüdische Familie bei G. Riesser in Hamburg); *Funk* und *C. Morgenstern* (Landschafter).

§. 349. Die *Düsseldorfer* Schule, hauptsächlich durch W. Schadow (s. oben) ins Leben gerufen, ist zwar vorzugsweise durch Staffeleibilder populär geworden, hat aber doch auch auf dem monumentalen Gebiete manche nicht zu unter-
1. schätzende Leistung aufzuweisen. Vor Allem die St. Apollinariskirche zu Remagen, im Auftrage des Grafen Fürstenberg-Stummheim gemalt von *Ernst Deger* (geb zu Hildesheim 1810), der auch die Kapelle auf Stolzenfels geschmückt hat; von *Andreas Müller*, dessen Bruder *Karl Müller* und *Franz Ittenbach*. Wir haben in ihnen zugleich die Hauptvertreter der Düsseldorfer religiösen Kunst genannt. Die lokalen Verhältnisse brachten es mit sich, dass dieselbe gleich der Münchner eine wesentlich katholische war; doch hat sie ihren eigenthümlichen Styl, milder, empfindungsvoller und zugleich coloristischer, wir möchten mit Einem Worte sagen, *altkölnischer* als jene. In ähnlicher Richtung malte

Heinrich Mücke (geb. zu Breslau 1806) die Johannis- 2.
kirche zu Düsseldorf (Bestattung der heil. Katharina in der National-Galerie zu Berlin, St. Elisabeth ebend. u. a.) Von nicht kirchlichen Fresken sind das Leben Barbarossa's im
Schlosse des Grafen Spee zu Heltorf (Lessing, Plüddemann, 3.
Mücke), der Rittersaal zu Stolzenfels (Stilke), die Culturgeschichte des deutschen Volkes im Rathhaus zu Elberfeld (Mücke, Plüddemann, Fay, Mengelberg) endlich, (oder vielmehr vor Allen) die Thaten Karls des Grossen im Kaisersaal zu Aachen (v. Rethel, fortgesetzt und vollendet von Kehren) zu nennen.

Der eigentliche Vorkämpfer der Schule ist unstreitig
Karl Friedrich Lessing (geb. 1808 zu Wartemberg in 4.
Schlesien, jetzt in Karlsruhe) ein ernster tiefpoetischer Geist in der Hülle einer sorgfältigen, mehr gediegenen als brillanten, aber immerhin höchst meisterlichen Technik. Urheber einer romantischen Richtung, die sich theilweise an die entsprechende Dichtung, namentlich Uhlands anlehnt (trauerndes Königspaar, nach Uhlands Schloss am Meer, im Kaiserl. Besitz zu St. Petersburg, Klosterhof im Schnee u. a.), wandte er sich bald von ihr zur Geschichte, namentlich der Reformation und ihrer Bahnbrecher (nächst der „Hussitenpredigt", in Königl. Preuss. Besitz, die als Uebergang gelten kann: „Huss vor dem Concil", im Städel'schen Institut; „Huss vor dem Scheiterhaufen", Berliner National-Galerie; Luther, die Bulle verbrennend u. a.); demnächst auch des grossen mittelalterlichen Conflikts zwischen geistlicher und weltlicher Herrschaft (Heinrich V. und Papst Paschalis). Grossen Einfluss hat er überdies auf dem Gebiet der Landschaft ausgeübt, wo seine Leistungen, durchdrungen von eigenthümlicher Poesie, zu den vorzüglichsten seiner Hand wie des ganzen Faches gehören.

Eduard Bendemann (geb. zu Berlin 1811, später in 5.
Dresden, jetzt Director in Düsseldorf) verkörperte Gestalten des A. T. in einer Weise, die trotz einiger beigemischten Sentimentalität grossartig genannt werden muss (die trauernden Juden an den Wassern von Babylon; Jeremias auf den

Trümmern Jerusalems im Königl. Schloss Bellevue bei Berlin) und führte später im Königl. Schloss zu Dresden höchst bedeutende Freskogemälde (Helden und Gesetzgeber, Histo-
6. risches, Mythisches, Allegorisches) aus. Julius Hübner (geb. 1811 zu Oels in Schlesien, jetzt in Dresden), vielfach in Leben und Kunst dem Vorigen verbunden, hat die verschiedensten Gebiete der Historienmalerei mit tüchtigen Leistungen bezeichnet. (Roland befreit die Prinzessin Isabella, nach Ariost, bei weil. Pr. Friedr. von Preussen; Simson bricht die Tempelsäulen, im Schloss Bellevue, der Fischer nach Göthe ebend., Jesus, auf die Lilien des Feldes hinweisend, in der Marienkirche zu Halle a. S.)

7. Nicht mindere Anerkennung errangen Karl Sohn (geb. zu Berlin 1803; Raub des Hylas in Bellevue, die beiden Lenoren bei weil. General v. Reiche in Berlin, kl. Wiederholung in der National-Galerie daselbst; Romeo und Julia u. a.) und Theodor Hildebrand (geb. zu Stettin 1804; Ermordung der Söhne Eduards für den Domherrn von Spiegel in Halberstadt, kl. Wiederholung bei Gr. Raczinski, Krieger und sein Kind in der National-Galerie, Cardinal Wolsey im Kloster u. a.), der erste besonders auch als Colorist (nach damaligem Massstab), beide aber als vorzügliche Portraitmaler, für Frauen der Erste, für Männer der Zweite. Ferner Hermann Stilke (zu Berlin geb. 1803, gest. 1860; Pilger in der Wüste bei Gr. Raczinski, Richard III. und die Söhne Eduards, gest. von Oldermann); Christian Köhler (geb. zu Werben 1813, gest.; Findung Mosis, gest. von Felsing, Semiramis in der Berliner National-Galerie), Eduard Steinbrück (geb. zu Magdeburg 1802, jetzt in Berlin, Genovefa in der grossherz. Galerie zu Darmstadt; Engel, das Himmelsthor öffnend, sein Erstlingswerk; und Maria in der Thür u. a. in Kön. Preuss. Besitz), den wir für seine liebenswürdigen Elfenbilder (eins in der National-Galerie, das andere bei der Königin-Wittwe von Preussen) fast lieber dem Genre zuzählen möchten.

8. Ein beklagenswerthes Geschick hat Alfred Rethel (geb. zu Aachen 1816, gest. nach langjähriger Geisteskrankheit 1859) mitten in seiner glänzenden Entwickelung Einhalt

geboten, unstreitig dem mächtigsten Genius, den für die grosse monumentale Malerei die gesammte Schule hervorgebracht. Nächst seinen Aachner Fresken (vergl. oben) geben seine Compositionen von Hannibals Zug über die Alpen (Aquarelle) dafür vollgültigstes Zeugniss. (Vier Kaiserbilder im Römer zu Frankfurt, sein erstes Bild, Bonifacius, 1832 gemalt, in der Berliner National-Galerie.)

Unter den Genremalern Düsseldorfs steht Adolph 9.
Schrödter (geb. zu Schwedt 1813) obenan, der mit einer seltnen Feinheit des Humors und trefflichster Ausführung die Heroen der komischen Dichtung Don Quixote (vor Allem der lesende in der Nat.-Gal.), Falstaff (Rekruten musternd, bei Banquier Fränkel in Berlin) nebst Pistol (Nat.-Gal.) und Junker Tobias, Eulenspiegel (Berlin, Gal. Ravené), Münchhausen verherrlicht, daneben manch glücklichen Griff in das unmittelbare Leben (Weinprobe, rheinisches Wirthshausleben, beide in der National-Galerie) gethan hat. Ein gut Theil derber ist Peter Hasenclever (geb. zu Remscheid 1810, gest. zu Düsseldorf 1853), der bald in der Jobsiade (Examen gest. von Jansen; Wiederholung in der National-Galerie), bald unter den Besuchern von Weinstuben, Lesekabinetten etc. seine Stoffe gefunden. Rudolph Jordan (geb. zu Potsdam 1812) ist dem Leben der Strandbewohner, früher Helgolands (Heirathsantrag u. a. m. in der National-Galerie) später Hollands bis heute mit gleichem Glück treu geblieben, und während Hermann Plüddemann (v. Colberg) die spanischen Entdecker Amerika's in Affektion nahm (Columbus in ders. Galerie), wandte sich W. Camphausen den englischen Puritanern zu, um sie erst in neuerer Zeit gegen preussisches Helden- und Soldatenthum zu vertauschen.

Besonders charakteristisch für die Richtung der Schule 10.
wie für den Geschmack der Zeit war jedoch jenes vorhin bei Lessing erwähnte, romantisch-sentimentale Genre, das um 1834 herum seine Hauptblüthe trug. L. Blank's Kirchgängerin, H. Wittich's Page, W. Nerenz' Heimkehr und Goldschmieds Töchterlein u. s. w. erfreuten sich, wenigstens in Norddeutschland, einer Popularität, wie nur wenige Werk

der Gegenwart sich rühmen dürfen. In scharfem Gegensatz dazu versuchte später, vor 1848 Carl Hübner (geb. zu Königsberg 1814) das sociale Tendenzbild in die Kunst einzuführen (schlesische Weber, bei v. Arthaber in Wien, gest. v. Wildt, und besonders das „Jagdrecht"), ist aber trotz des augenblicklich glänzenden Erfolges wieder zu friedlichern Stoffen zurückgekehrt.

11. Vertritt, wie in Historie und Genre, so auch in der Landschaft Lessing das romantische Princip, so darf man die Schöpfungen Johann Wilhelm Schirmers (geb. zu Jülich 1807, gest. 1863 zu Carlsruhe, als Director der das. Kunstschule, vor allem auch als Lehrer ausgezeichnet) als classisch in der edelsten Bedeutung des Wortes bezeichnen. Es trägt viel hierzu bei, dass bei ihm gegen Form und Linie die Farbe und besonders die Stimmung mehr als bei den übrigen Düsseldorfer Landschaftern zurücksteht, und fast nach alt Münchner Weise der Carton das Bild zu übertreffen pflegt. (Die 4 Tageszeiten, mit der Geschichte des barmherzigen Samariters im Museum zu Carlsruhe, bibl. Landschaften mit Geschichten Abrahams in der Berliner National-Galerie.) Dagegen ist wiederum Andreas Achenbach (geb. zu Cassel 1815), der grosse Realist im besten Sinn, und besonders in Darstellungen nordischer Natur, der See nicht minder als des Waldes und Gebirges den besten aller Zeiten ebenbürtig (Herbstl. Wald und Marine in der Nat.-Galerie, Ostende 1866 ebend.). In Bildern südlicher Natur, oft von höchst reizvoller Stimmung hat sich neben ihm sein Bruder Oswald A. (geb. 1827 zu Düsseldorf) eine ehrenvolle Stellung errungen. Der Weise Schirmers (und Lessings) sind einige ältere Künstler, W. Pose, Lasinski, Dielmann, A. Weber, W. Portmann, C. Hilgers (Schneelandschaften) J. Rollmann, F. Hengsbach u. a. gefolgt, der des jüngern Achenbach unter andern Flamm, der des ältern Morten Müller und namentlich die sogleich zu besprechenden Ausländer. Einen eigenthümlichen Klang schlug Caspar Scheuren (geb. 1812 zu Aachen, Gewitterlandschaft bei Ravené in Berlin) an, der gegenwärtig sein reiches Talent

vorzugsweise als Arabeskendichter (wie Göthe seinen Geistesverwandten Neureuther genannt hat) verwerthet. Wir dürfen ihm wohl in letzterer Eigenschaft Frau Hermine Stilke (Wittwe des obengenannten Künstlers, jetzt in Berlin) zugesellen.

In Blumen und Früchten wird Wilhelm Preyer von 12.
Eschweiler schwerlich von einem Lebenden übertroffen, während in einer etwas prosaischen Richtung des Stilllebens Jakob Lehnen von Hinterweiler (verst.) nur wenig hinter ihm zurückbleibt. (Treffliche Bilder namentlich von Ersterem in der Berliner National-Galerie.)

Wir fügen hier wohl am besten das Contingent hochbegabter Künstler ein, die zwei entlegne Regionen zur Fahne der Düsseldorfer Kunst gestellt haben. Es sind aus Norwegen die Landschafter Hans Frederik Gude (geb. zu Christiania 1725, jetzt in Karlsruhe), Leu, Erich Bodom und der Genremaler Adolph Tidemand (geb. 1816) trefflich in Darstellungen aus dem Volksleben seiner Heimath; aus Nordamerika der frühverstorbene Henry Ritter (geb. zu Montreal in Canada 1816, gest. 1853), in Rudolph Jordans Richtung aber ungleich vielseitiger thätig (der ertrunkene Fischersohn in der Galerie Ravené in Berlin) und Emanuel Leutze als Geschichtsmaler von selbständiger Bedeutung (Washington beim Uebergang über den Delaware; ders. in der Schlacht bei Monmouth; Fest Carl's II. von England 1853, Tizian's Lagunenfahrt 1857, Friedrich's II. Rückkehr von Cüstrin.)

§. 350. Nach Dresden brachte nicht sowohl Ferdinand Hartmann, einst Schicks Mitschüler bei Hetsch in Stuttgart, als Ch. Vogel von Vogelstein, der in Rom dem Overbeck'schen Künstlerbunde nahe gestanden (Capelle und Speisesaal in Pillnitz; nächstdem Compositionen aus Dante und Portraits), den Samen der neuen Entwicklung, der zunächst allerdings nur sparsame Blüthen trug. G. H. Näke 1.
(geb. zu Frauenstein 1785, gest. 1835) leistete Hochachtbares, wo ihm Gelegenheit ward (St. Elisabeth, Almosen spendend, bei v. Quandt, gest. von Stölzel); der Landschafter Caspar

Dietrich Friedrich (geb. 1774 zu Greifswald in Pommern, gest. 1846) entfaltete eine eigenthümlich melancholische Poesie, Moritz Retzsch (geb. 1779, gest. 1857) erwarb weitverbreiteten Ruf durch seine (allerdings etwas theaterhaften) Illustrationen zu Göthe, Schiller, Shakespeare. Später, wie wir bereits erwähnten, siedelte Bendemann (vorübergehend) und Hübner, endlich auch J. v. Schnorr nach Dresden über, so dass Düsseldorfer sowohl als Münchner Einflüsse
2. in Wirkung treten mochten. Carl Peschel (geb. zu Dresden 1798; Kreuzigung Christi in der Capelle des königlichen Prinzenpalais das.), Bähr (Dante am Thor der Flammenstadt, Ende Czaar Iwans des Schrecklichen), F. Gonne (Judaskuss; des Räubers Reue bei Ph. Engels in Köln), Theo-
3. bald v. Oer (Friedrich II. in Rheinsberg), Adolph Ehr-
4. hardt verdienen für Historie und Genre, Otto Georgi (Orient) und Leypold (deutsches) nebst dem verstorbenen
5. Dahl (geb. zu Bergen in Norwegen 1788, gest. 1857) und Oehme für die Landschaft, Elise Wagner für das Blumenstück, Wagner und Guido Hammer für's Thierbild
6. ehrenvolle Erwähnung. Vor Allem aber hat sich Ludwig Richter (geb. 1803 zu Dresden), früher Landschafter im Sinne Oliviers durch seine reizenden Genre- und Mährchenbilder (für den Holzschnitt) zum Liebling seiner Nation gemacht.

§. 351. Für Berlin dagegen ging der erste und mächtigste Impuls zur Wiederbelebung der Kunst (wenn auch zunächst mehr der Baukunst und Sculptur, als der Malerei)
1. von dem grossen Genius Karl Friedrich Schinkel's (geb. zu Neuruppin 1781, gest. zu Berlin 1841) aus, der nicht nur durch seine Bauten der preussischen Residenz ein neues Gepräge gab, sondern auch eigenhändig zeichnend und malend eine Fülle geistvoller und origineller Erfindungen, figürlich, landschaftlich, ornamental, zum Theil in keineswegs zu unterschätzender künstlerischer Ausführung verkörperte. (Schinkel-Museum in der von ihm erbauten Bauakademie; einzelne Landschaften, zu Th. von Ahlborn trefflich copirt, in der National-Galerie.) Bemerkenswerth ist, dass auch bei ihm, wie bei Carstens die Vorliebe für die hellenische Götter- und

Schönheitswelt einen starken Zug zum Christlich-mittelalterlichen, Romantischen nicht ausschloss, ja dass nur äussere Verhältnisse seinen Entwurf eines mächtigen gothischen Domes zum Gedächtniss der Befreiungskriege nicht zur Ausführung kommen liessen. Dieselben äusseren Verhältnisse haben denn auch auf lange hin selbst den Versuch einer monumentalen Malerei verzögert, ein Umstand, den man bei Beurtheilung der nachbenannten Künstler im Vergleich zu den glücklicheren Coryphäen der Münchner Schule nicht vergessen darf.

Wilhelm Wach (geb. zu Berlin 1787, gest. 1845, ur- 2.
sprünglich Schüler v. Kretschmar) hatte aus der Pariser Schule von David und Gros nur die gediegene, wenngleich etwas akademische Technik dieser französischen Meister mitgebracht; sein Vorbild waren die grossen Italiener des XVI. Jahrhunderts, seine treue emsige Art zu schaffen, eine echt deutsche geblieben. Ohne die gewaltige Phantasie eines Cornelius besass er für die grosse Malerei einen gewissen feierlichen Styl, eine höchst correcte Zeichnung, eine milde und doch tief gesättigte Farbe, und war somit gar wohl geeignet, zahlreichen Schülern (nach Raczinski mehr als siebzig) Unterweisung und Vorbild zu gewähren. (Christus mit Johannes und Matthäus in der Kirche zu Parez, Abendmahl und Auferstehung für St. Peter und Paul in Moskau 1819; Musen am Plafond des Schauspielhauses 1820, Glaube, Liebe, Hoffnung in der Werder'schen Kirche, Madonna in trono angeblich in Brüssel, eine Wiederholung in der Nat.-Galerie, St. Otto unter bekehrten Pommernkindern, im städt. Museum zu Stettin, Auffindung des wahren Kreuzes, sein letztes und vielleicht schönstes Werk, unvollendet in einem unzugänglichen Corridor des Berliner Museums.) Von seinen Schülern nennen wir C. Cretius, W. Daege, Ad. Henning, Aug. Hopfgarten, E. Steinbrück (s. oben), A. Teschner — G. Eich, G. Heidenreich, H. Schulz und die Landschafter Ahlborn, W. Schirmer, W. Krause, die letzten sechs bereits verstorben.

Carl Begas (geb. zu Heinsberg bei Aachen 1794, gest. 3.
zu Berlin 1855) hat sich ebenfalls (1815—1818) bei David

und Gros gebildet. Ungleich brillanter begabt als Wach ist er sowohl einer der ersten Coloristen als auch namentlich Portraitmaler seiner Epoche (Christus am Oelberg in der Berliner Garnisonkirche, Ausgiessung des h. Geistes im Dom daselbst, Bergpredigt bei Frl. v. Waldenburg, Christus beklagt den künftigen Untergang Jerusalems, in K. Preuss. Besitz; Derselbe mit den Mühseligen in der Kirche zu Landsberg a. d. Warthe). Gelegentlich zog ihn das romantische und sonstige Genre an, und seine Loreley, seine Mädchen unter dem Baum, seine Mohrenwäsche erfreuten sich nicht mindern Beifalls, als seine religiösen und historischen Bilder. (Schüler: C. Steffeck, G. Richter, W. Amberg, O. Meyer, der Münchner J. Petzl und von bereits verstorbenen R. Reinick, Isidor Kleine).

4. August v. Klöber (geb. zu Breslau 1793, gest. 1864) bildete Stoffe der heitern griechischen Mythenwelt, idyllische Genrescenen, allegorische Gruppen und Gestalten zu dekorativen Zwecken in einer eigenthümlichen anmuthigen Weise, die man in Farbe und Composition nicht ohne Grund mit Correggio verglichen hat (Ernte beim Baron Wilkens-Hohenau in Wien, Amor pfeilschleifend in Kaiserl. Besitz zu St. Petersburg, Jubal und die Pferdeschwemme in der Berliner National-Galerie, mythologische Darstellungen im Marmorpalais zu Potsdam u. a.); zwei colossale Evangelisten in der Berliner Schlosskapelle zeigen, dass er auch ernsteren Aufgaben gewachsen war. (Schüler: C. Becker, W. Gentz,
5. Qu. Becker.) Wilhelm Hensel (geb. zu Trebbin 1794, gest. 1860) behandelte biblische Sujets in kräftigem Colorit und mit einer gewissen Grossartigkeit (Samariterin am Brunnen in Schl. Bellevue, Christus vor Pilatus in der Garnisonkirche; — Schüler: Rosenfelder, Kaselowski, Pie-
6. trowski), während C. Kolbe's fruchtbares Talent (geb. zu Berlin 1781, gest. 1853) fast ganz in der bunten Costumwelt des spätern Mittelalters aufging. (Cartons zu den Glasfenstern im Remter von Marienburg.) Ein Werk seines Alters, Ezzelino d. J. im Kloster seine Kriegsthaten

erzählend, erhebt sich weit über seine übrigen Leistungen. (Schüler: Eybel, Stilke (s oben) Bouterweck.)

Carl Schorn (geb. 1803 zu Düsseldorf, gest. 1850 zu 7.
München) gehört gleichwohl in der Blüthe seiner Kunst, wenn nicht der Schule Wach's, in dessen Atelier er arbeitete, doch der Berliner Malerei an. (Cromwell vor der Schlacht bei Dunbar; Papst Paul III. vor Luthers Portrait in der National-Galerie, Joh. von Leyden gefangen vor dem Bischof von Münster in Königl. Preuss. Besitz.) Reich an Geist, Erfindung und dramatischem Leben, wenn auch nicht immer frei von einem theatralischen Zug hätte er auf einer längern Laufbahn wohl noch Grösseres geleistet. (Letztes Bild, Scene aus der Sündfluth, unvollendet in der neuen Pinakothek zu München.)

Die erste Blüthezeit Düsseldorfs steht mit der Berliner 8.
Entwickelung in vielfacher Wechselbeziehung, äusserlich durch Lehre und Uebersiedlung, innerlich durch jenen romantischen Zug, der sich auf dem Uebergang von der Historie zum Genre auch hier bemerkbar macht. Ed. Daege's Flehende am Altar bei Gr. Raczinski, sein wohlthätiger „Mönch“ und „Mönch mit dem Sacrament“ in der National-Galerie, Cretius' „Neugriechen“ und „Tabuletkrämer“, Kleine's Silvesternacht, Kaselowski's Ritter und sein Liebchen, Hopfgartens Bekränzung Tasso's und Mädchen Schwäne fütternd u. s. w.
verleugnen ihn nicht, und selbst Eduard Meyerheim (geb. 9.
zu Danzig 1805) hat mit altdeutschen und italienischen Liebespaaren u. dgl. begonnen, ehe er mit dem „Scheibenschiessen“ (Nat.-Gal.) sein eigentliches Feld, das des (thüringischen) Volkslebens betrat. Ebenso waren auf dem Gebiet des rein gemüthlichen Genre Constantin Schrödter (verst.), Eduard Pistorius (geb. 1794 zu Berlin, gleichfalls verst.) der rheinischen Weise nahe verwandt, ja zugehörig.

Höchst selbständig steht dagegen Franz Krüger (geb. 10.
1797 zu Radegast im Dessauischen, gest. 1857) sowohl mit seinen Jagd- und Militärbildern, zugleich als Portraitmaler ersten Ranges (namentlich für Männer: Bild des Prinzen Adalbert von Preussen u. a.), sowie als Darsteller des Pferdes

und Hundes da. (Parade Friedrich Wilhelm III. und Huldigung Friedrich Wilhelm IV. im K. Schloss; russ. Militärstudien im Königl. Kupferstichkabinet u. s. w.) Seiner Richtung schlossen sich Eduard Rabe (geb. zu Berlin 1816), Randel, C. Steffeck an; auch C. Schulz, „Jagdschulz" genannt (geb. zu Selchow bei Storkow 1796, gest. zu Neu-Ruppin 1866), mit seinen Wilddiebscenen u. a. zählt hierher. Einer früheren Periode gehört Zimmermann (aus Schlesien; Kosakenbild in der National-Galerie). Das moderne Schlachtbild behandelten (nächst einigen der ebengenannten) C. Elsholz (gest.), C. Rechlin d. ä. Das specifisch Berlinische Volksleben fand einen trefflichen Darsteller voll Humor und scharfer Beobachtungsgabe in Th. Hosemann.

11. Wir betrachten zunächst zwei ausserordentliche Künstler (beide aus sich selber gebildet), deren Bedeutung für die fernere Entwickelung nicht bloss der Berliner Kunst vielleicht erst eine künftige Generation völlig überblicken wird. Zunächst Eduard Magnus (geb. zu Berlin 1799), mit Leistungen des Genrefachs beginnend (Heimkehr des Piraten in der National-Galerie), neuerlich auch eine büssende Magdalena, einen Orpheus mit Eurydice darstellend, aber in seiner ganzen Kraft doch besonders als Colorist (Spielende Kinder 1839, im Stich bekannt; verschiedene Studienköpfe) und Portraitmaler (Jenny Lind u. a.) zu kennen und zu bewun-
12. dern. Sodann Adolph Menzel (geb. 1815 zu Breslau), eine der scharfgeprägtesten künstlerischen Individualitäten, die unser Jahrhundert hervorgebracht, vorzugsweise berühmt als Illustrator und Maler des grossen Friedrich und seiner Zeit, aber geist- und charaktervoll in jedem Strich, auch wenn ihm irgend eine andere Epoche der vaterländischen Geschichte oder die unmittelbarste Gegenwart begeistert. (Diner Friedrichs des Grossen im „Verein der Kunstfreunde", Flötenconcert desselben; derselbe Neubauten besichtigend Galerie Ravené, Hochkirch in Königl. Preuss Besitz, Krönung König Wilhelms desgl.) Es mag Manchen unserer Leser befremden, diese beiden so verschieden gearteten Meister hier zusammengestellt zu sehen: wir thaten es, weil

sie jeder in seiner Art Realisten, und, wissentlich oder unwissentlich, die Führer einer neuen Bewegung sind.

Zu den bedeutendsten Portraitmalern seiner Zeit zählt 13.
neben Begas, Krüger, Magnus auch J. S. Otto (geb. 1798 im Grossherzogthum Posen).

Auf dem Felde der Landschaft, wo Schinkel, wie be- 14.
merkt, selbst und mit besonderem Erfolg thätig war, ist sein Einfluss ebenfalls unverkennbar. A. W. J. Ahlborn (geb. zu Hannover 1796, gest. zu Rom 1857) war für den majestätischen Ernst, Eduard Biermann für die heitere Pracht der südlichen Natur (Sicilien, Dalmatien) trefflichst ausgestattet; jenes lyrische oder sagen wir musikalische Element, das der modernen, namentlich deutschen Landschaftsmalerei so charakteristisch ist, fand in Linie und Stimmung höchst anmuthigen Ausdruck durch W. Schirmer (geb. zu Berlin 1802, gest. 15.
1866) der sich zu seinem weiland Düsseldorfer Namensvetter verhält, wie etwa Felix Mendelssohn zu Palestrina. Ueberdies fanden die vielseitigen, zum Theil idealen Aufgaben, die der Decorationsmalerei die tragische und die Opernbühne stellt, wie durch Schinkel selbst, so auch durch Gerst (geb. zu Berlin 1792, gest. 1854) und Gropius glänzende 16.
Lösungen. Es ist bemerkenswerth, dass wie Biermann*) auch Blechen und Krause zuerst auf diesem oft für untergeordnet angesehenen Felde gearbeitet haben. Hierher gehören auch die tüchtigen Architekturmaler A. Hasenpflug (geb. zu Berlin 1802, gest. in Halberstadt), C. Schulz in Danzig, Beckmann (gest. 1859) und Gärtner in Berlin.

Weitaus der bedeutendste der vorher wie zuletzt genann- 17.
ten ist C. Blechen (geb. 1798 zu Cottbus, gest. zu Berlin 1840), eine jener tragischen Künstlerexistenzen, denen erst die Nachwelt statt des Dornenkranzes die Palme reicht; der Bahnbrecher einer neuen, im besten Sinn realistischen Richtung, die seitdem so ziemlich die herrschende geworden; dabei aber voll tiefster Poesie, und zuweilen selbst nicht ohne phantastischen Anflug; gleich begabt für die anspruchslosen

*) und nicht minder von Neueren C. Graeb, E. Pape, E. Hildebrandt, Fiedler.

Reize der Mark, wie für die stolze Schönheit Italiens. (Vorzüglichste Leistungen im Besitz des Herrn Brose in Berlin: Lager der Semnonen auf den Müggelsbergen 1828, Eisenhammer bei Neustadt-Eberswalde, Abend in Narni, Monte Soracte, Schloss der Königin Johanna 1834, Park von Terni mit badenden Mädchen bei E. Kuhtz, Verschiedenes, namentlich Studien in der K. Akademie und im Kupferstichcabinet.) Wenn auch nicht gleich, doch vielfach nahe gekommen ist
18. ihm Elsasser (†).

Dagegen war Wilhelm Krause (geb. 1803 zu Dessau,
19. Schüler des sog. Eichen-Kolbe, später Wach's, gest. 1864), eine heitere, glücklich ausgestattete Natur, seiner Zeit dem Rang wie dem Alter nach der erste Berliner Marinemaler, und die Genialität seiner Studien (besonders Lüfte) wird jenes auch der Nachwelt nicht unverdient erscheinen lassen, wenn gleich seine spätern Leistungen in den Augen der Lebenden überholt sind. Auch die ernste Gediegenheit in den Bildern von Böhnisch (Nat.-Galerie) wird ihren Werth niemals einbüssen.

20. Von dem Hauptvertreter der Berliner Blumenmalerei in dieser Epoche, G. W. Völcker, getrauen wir uns minder, Aehnliches zu behaupten.

Unter der Regierung Friedrich Wilhelms IV. erhielten bekanntlich Cornelius und Kaulbach ihre grossen Aufträge, jener für das Camposanto beim neu zu erbauenden Dom, dieser für das Treppenhaus im Neuen (Stüler'schen) Museum.
21. C. Hermann (Schüler von Cornelius, geb. in Dresden 1802) und Karl Eggers (geb. zu Neustrelitz 1789, zu Rom mit der Regeneratorengruppe in Verbindung und um der Wiederentdeckung der Freskotechnik hochverdient) begannen Schinkel's Entwürfe in der Vorhalle seines Museums auszuführen, die dann von jüngern Kräften vollendet wurden Der Erstere schmückte den Chor der alten Klosterkirche mit Propheten und Gestalten eigner Erfindung. Andere Arbeiten ergeben sich in der Capelle (v. Klöber, Henning, besonders Elster) und dem „weissen Saal“ des K. Schlosses, sowie im Innern des Neuen Museums (A. Henning, C. Becker u. a. im Heroen-

saal; Darstellungen nordischer Mythe nach Entwürfen Robert Müller's von Göttingen (gest.) von ihm, G. Richter 22.
und G. Heidenreich ausgeführt, im Saal der entsprechenden Alterthümer; ein Fries, griechisches Leben darstellend, in einem Seitensaal des Schinkel'schen Museums, von dem letztgenannten allzufrüh verstorbenen Künstler, geb. zu Berlin 1819, gest. 1855.) Auch die Landschaft wird in den Kreis gezogen. (Aegyptischer Hof, griechischer und römischer Saal durch W. Schirmer, C. Graeb, E. Pape u. a.) Man kann von all diesen Fresken, die Hermann'schen ausgenommen, nicht sagen, dass ein Einfluss der Münchner Weise darin sonderlich bemerklich wäre.

Bei weitem mächtiger, wenigstens für den Moment, war 23.
die Bewegung, die im Jahre 1842 durch die Bekanntschaft mit einigen bedeutenden Werken französisch-belgischer Malerei, der Abdankung Karl V. von Gallait, dem Compromiss von Ed. de Biefve (beide Schüler von Delaroche) in der Berliner Kunst hervorgerufen wurde, wiewohl schon vorher französischer Einfluss direct und indirect sich geltend gemacht hatte. Brillantes Colorit und energische Technik begannen von jetzt ab immer schwerer in die Waage des Strebens ebensowohl als der öffentlichen Anerkennung zu fallen.

Wir reihen hier wohl am schicklichsten einen Künstler ein, dem die ebengenannten Vorzüge besonders eigen sind, und der auf dem Felde der Historienmalerei grosse Erfolge durch sie erzielt hat: Julius Schrader (geb. zu Berlin 24.
1815, früher in Düsseldorf, später längere Zeit in Rom gebildet. König Eduard vor Calais im Verein der Kunstfreunde; Tod Leonardo da Vinci's in K. Preuss. Besitz, Milton 1855, Karl I. und seine Kinder von dems. Jahre in der National-Galerie, Esther 1856 ebend.) Die nämlichen Stärken, blendende Pracht der Palette und Kühnheit des Pinsels vereint in andrer Art, aber vielleicht noch höherem Grade der Landschafter Ed. Hildebrandt (Schüler von Krause, geb. zu 25.
Danzig 1817) so sehr, dass namentlich die erstgenannte Eigenschaft zuweilen gleichsam zum Wesen wird. Minder der

französischen als der englischen, resp. nordamerikanischen Kunst verwandt, hat er den Deutschen zuerst den Wunsch A. v. Humboldt's erfüllt, auch die Reize entlegener namentlich tropischer Regionen künstlerisch wiedergegeben zu sehen — von Rio Janeiro bis zum Nordcap, von Quebeck bis Peking und Jeddo. (Oelbilder bei Ravené und in andern Berliner Privatsammlungen, Studien aus Süd- und Nordamerika im K. Kupferstichcabinet, die letztern fast ausschliesslich Aquarelle und unsrem Gefühl nach nicht selten den ausgeführten Gemälden vorzuziehen.)

Indem wir uns die übrigen lebenden Künstler Berlins für einen schliesslichen Blick auf die Gegenwart versparen, sei hier noch zweier früh Verstorbenen gedacht, die mit verschiedenem Glück und Talent zwei Seiten eines und desselben Princips, des modernen Realismus (im engern Sinne
26. des Wortes) bebaut haben. Der Eine, Julius Röder, arm und niedrig geboren, hatte damit begonnen, das sociale Elend, das verkommende Proletariat mit einer ungesuchten und darum nur um so erschütternden Wahrheit zu schildern, doch beschäftigten ihn minder düstere Aufgaben, als ihn (1858) das tragische Schicksal Blechens und Rethels
27. ereilte. Der Andre, Teutwald Schmitson (geb. 1830 zu Frankfurt a. M., gest. zu Wien 1863), Cavalier, wo nicht Dandy im äusserlichen Auftreten, aber als Künstler der urwüchsigsten Auffassung, nicht des Wettrenners, sondern des Ackergauls und des wilden Kleppers der Pussta sammt entsprechenden Lenkern, gelegentlich auch des Stiers und sonstigen Viehstands mit unermüdlicher Energie und rücksichtsloser Treue beflissen. Wir zählen ihn Berlin zu, weil hier seine glänzende aber kurze Laufbahn ihren Höhepunkt erreichte.

§. 352. Wir reihen hier noch einige ältere, zum Theil verstorbene Künstler verschiedener nord- und mitteldeutscher
1. Städte an: Erwin Speckter, seiner Zeit viel versprechend (Simson und Delila im Museum zu Leipzig) und Phil. O. Runge von Hamburg (von Lebenden ebenda Hermann Kauffmann, geb. 1807, mit seinen Pferden etc., meist in Regen oder Schneegestöber, und Valentin Ruths

mit seinen norddeutschen Landschaften); Ludwig Emil Grimm (Bruder v. J. u. W. Grimm, geb. 1792 zu Hanau, gest. 1863) und Ruhl in Cassel; Joh. Heinr. Ramberg (geb. 1763, gest. 1840), wie Näke (s. oben) in Almanachsarbeiten verkümmert, und Oesterley (geb. zu Göttingen 1806, Schüler von Matthäi; Tochter Jephtha) in Hannover.

Die Gebrüder J. und Franz Riepenhausen (ebenfalls 2.
in Göttingen geboren; Friedr. Barbarossa von Heinrich dem Löwen gegen die Römer vertheidigt, im Saale des Guelfenordens in Hannover) gehörten zu jener stehenden deutschen Künstlercolonie in Rom, die seit Carstens und Koch mancherlei Phasen durchlebt hat. An Stelle der ernsten und stylvollen Bestrebungen im Sinn der ebengenannten hat namentlich
August Riedel (geb. 1801, Schüler von Langer in Mün- 3.
chen), die Schönheit römischer Frauen- und Kinderschaft zur Lieblingsaufgabe gewählt (namentlich reizende Köpfe in der neuen Pinakothek), aber auch anderweit in blendender Carnation, in zauberischen Lichtwirkungen und spielenden Reflexen sich ergangen (Sakuntala; Judith in Stuttgart, badende
Mädchen u. a. in der Berliner National-Galerie). Aehnlich 4.
Leopold Pollak aus Prag; dagegen in ernsterer Weise, fast L. Robert verwandt, Theodor Weller (aus und jetzt wieder in Carlsruhe; Bilder von beiden ebenfalls in der Berliner Nat.-Galerie). Friedrich Nerly aus Erfurt (Nehrlich?) Genre- und Architekturmaler, lebt in Venedig.

Eine Reihe deutschgeborner Maler endlich, die in Leben und Kunst mehr Frankreich, als ihrem Vaterlande angehören, werden im nächsten und im Schluss-Capitel zu besprechen sein.

Zweites Capitel.

Die Wiedergeburt der französischen und belgischen Kunst.*)

§. 353. Unsere Leser haben im vorhergehenden Abschnitt gesehen, dass das Classische und Romantische (wie die Franzosen das Antike und das Christlich-Mittelalterliche zu nennen pflegen) in der erneuerten deutschen Kunst zwar Gruppen und Contraste, doch keinen eigentlichen Zwiespalt bildet, und wie in der Poesie bei Göthe, Lessing, Wieland, so auch bei Carstens, Cornelius, Schinkel zur Versöhnung gelangt ist. Anders erging es bei der Wiedergeburt der französischen Malerei. Hier tritt das Classische lange Zeit für sich allein, zuerst reformatorisch, ja revolutionär, dann beinahe despotisch auf. Das Romantische aber entwickelt sich später erst, nicht als nothwendige Ergänzung, sondern als feindlicher Gegensatz, und dieser letztere ist denn bis auf die neueste Zeit nicht eigentlich harmonisch aufgelöst, sondern nur gleichsam verblasst neben einem Dritten, beiden gemeinsam Feindlichen, dem modernen Naturalismus.

Für die classische Richtung liegt zunächst darin ein sehr tiefgehender Unterschied, dass Carstens (wie später Schinkel) sein Ideal bei dem Schönheitssinn der Hellenen, David das seinige, bewusst oder unbewusst, im Römerthum, und zwar unkritischer aber erklärlicher Weise nicht bei der alten Republik, die bekanntlich wenig kunstfreundlich war, sondern bei dem luxuriösen und vielfach verderbten Cäsarenreich suchte; ein zweiter nicht minder wichtiger in dem Umstand, dass jener rein menschlich-künstlerisch, dieser

*) Vergl. Dr. Julius Meyer: Geschichte der modernen französ. Malerei seit 1789 zugleich in ihrem Verhältniss zum politischen Leben, zur Gesittung und Literatur, I. Abtheilung. Von David bis Ausgang der romantischen Schule, Leipzig 1866 bei E. A. Seemann. Die II. Abtheilung (1867) haben wir leider nur bei der Correctur noch flüchtig benutzen können.

mit lebhaftem sittlichen und politischen Interesse an- und auffasst, jener nur die Schönheit, dieser vor allem eine patriotische Tendenz im Auge hat. Und damit hängt denn drittens (wie wir wohl ohne den Vorwurf nationaler Vorliebe behaupten dürfen) nahe zusammen, dass Carstens das Wesen der Antike begreift, David sich vorzugsweise an ihr Aeusserliches hält und dadurch ihrer echten Einfalt, Heiterkeit, Naivetät — und Grösse so fern als möglich bleibt. Dagegen ist der französische Regenerator dem deutschen überlegen im Studium des lebenden Modells, wenn ersteres auch sonst frostig akademisch bleibt, und in der Technik des Oelmalens, wenn sie auch bei ihm durchweg nüchtern, einförmig, poesielos, zuweilen geleckt ist. Gegen die süssliche Frivolität der heimischen Vorgänger aber, der Boucher und Genossen, bildet die kühle Strenge, das leidenschaftliche Pathos der Bilder Davids, selbst wo letzteres, wie meistens, theatralisch wird, einen grossen ewig dankenswerthen Fortschritt.

Jaques Louis David (1748—1825) unstreitig, von 1.
seinem wenig bedeutenden Meister und Vorgänger Joseph Maria Vien (1716--1809) abgesehen, der Erste, der die alten classischen Sympathien der französischen Malerei seit Poussin wieder aufnimmt, hatte bereits vor der politischen Revolution die seinige begonnen durch den „bettelnden Belisar", den „Schwur der Horatier", den „Brutus d. ä. nach der Hinrichtung seiner Söhne" (sämmtlich im Louvre), Werke, deren Erfolg für ihre Zeit unermesslich war, so schwer es heut zu Tage namentlich dem deutschen Auge wird, ihn zu begreifen. Während der Schreckenszeit sehen wir David an der Seite ihrer entschiedensten Vorkämpfer, vielfach als Ordner der beliebten republikanischen Aufzüge und Festlichkeiten beschäftigt; wir finden den ermordeten Marat in seiner Wanne unmittelbar nach der Wirklichkeit von ihm verewigt — durch energische Realität vielleicht das beste seiner Werke (in französ. Privatbesitz; zwei Exemplare des Kupferstichs von Morel in der kaiserl. Bibliothek zu Paris). Aber auch den Bändiger der Revolution verherrlicht sein

Pinsel: hier wie er „ruhig auf wildbäumendem Pferd“ (nach dem wörtlichen Auftrag des Darzustellenden) die Alpen zu übersteigen sich anschickt (im K. Schloss zu Berlin), dort wie er im Schmuck des Cäsaren Josephinen das Diadem aufsetzt (Museum von Versailles). Aus derselben Zeit zeichnet sich das Portrait Papst Pius VII. aus. Für seine Hauptwerke endlich gelten „die Sabinerinnen“ (1800) und „Leonidas in den Thermopylen“ (1813), beide, wie das vorige im Louvre. Die Restauration trieb ihn ins Exil nach Brüssel, wo er auch gestorben ist. Fast alle namhaften französischen Künstler seiner und der nächstfolgenden Zeit sind seine Schüler gewesen (auch Deutsche von Gottlieb Schick zu Peter Kraft, W. Wach, C. Begas) und kaum Einer (Prud'hon, s. unten) hat sich seinem Einfluss entzogen. Am ähnlichsten im besten Sinne ist ihm vielleicht sein frühverstorbener Zeit- und Ge-
2. sinnungsgenosse J. G. Drouais (1763—88), dessen Marcus zu Minturnä seiner Zeit mit den Horatiern concurrirte.

3. Girodet-Trioson (1767—1824) theilt zwar in Empfindung und Technik die ganze frostige Glätte Davids, greift aber bereits, wenn auch nicht eben glücklich im Streben nach ungewöhnlichen Stoffen und entsprechenden Lichteffekten (z. B. Endymion im Louvre), über ihn hinaus ins Gebiet der künftigen Romantiker, sowohl nach der phantastischen (Geister französischer Generale, von Ossians Helden im Elysium empfangen, jetzt in Petersburg, Leuchtenberg'sche Galerie), als nach der entsetzensvollen Seite (Scenen aus der Sündfluth im Louvre). Sein bestes Werk ist wohl die Bestattung Atala's, (ebenda).

4. Jean-Antoine Gros (1771—1835) ist vor Allem der Maler des Kaiserreichs und seiner „gloire“, die er mit ungewöhnlicher malerischer Begabung, in brillantem Colorit und leidenschaftlichem, allerdings echt französischem Pathos verherrlicht — nicht ohne dem Vorkämpfer der nächstfolgenden Periode, Gericault, Anregung und Vorbild zu bieten (Brücke von Arcole; die Pestkranken zu Jaffa im Louvre, Reiterschlacht von Abukir in Versailles, Schlachtfeld von Eylau im Louvre u. a.). Minder sagten seinem Talent, mythologischer

Versuche zu geschweigen, die Aufgaben der Restauration (Abreise Ludwig's VIII. u. a.) zu, obwohl sein colossales Kuppelbild im Pantheon (4 französische Herrscherpaare von Engeln umgeben, die h. Genovefa verehrend) immerhin eine ausserordentliche Leistung ist. Die neu aufkeimende Richtung der Malerei machte ihn an sich irre und einige künstlerische Niederlagen führten ihn, im Gefühl, überholt zu sein, zum Selbstmord.

Glücklicher war François Gerard (1770—1837); 5.
allerdings nicht sowohl in Schlachten (Austerlitz) und in mythologischen Bildern (Amor und Psyche, Daphnis und Chloë), vielleicht mit Ausnahme des Belisar, der den todten Führerknaben trägt, jetzt in St. Petersburg); aber desto mehr, nächst seinem „Einzug Heinrich IV. in Paris" (Louvre) im Portraitfach, wo er fast alle Herrscher, alle bedeutenden Männer und Frauen seiner Zeit uns aufbehalten durfte. Wir dürfen wohl an dieser Stelle neben ihm seines Freundes J. B. Isabey (1767—1855) und dessen Miniaturbildnisse 6.
gedenken.

Regen sich in den Bildern des Girodet, Gros, Gerard 7.
immerhin, wie wir gesehen haben, schon Vorahndungen der folgenden Entwickelung, so leistet Pierre Narcisse Guerin (1774—1833, Schüler von Regnault), durch seinen Marcus Sextus (aus dem Exil an's Todtenbett seiner Gattin heimkehrend) schnell berühmt geworden, seinerseits das Aeusserste in der faden Süsslichkeit (Dido und Aeneas) und gespreizten Tragik (Hippolyt, Clytämnestra) der David'schen Pseudo-antike; aber grade durch die Gewalt einer vollberechtigten Reaction sind aus seinem Atelier die Führer der neuen romantischen und realistischen Bewegung, die Gericault, Delacroix, Ary Scheffer, sammt Sigalon und Leon Cogniet hervorgegangen.

Jener Eine dagegen, der von David's Einfluss unberührt 8.
geblieben, P. P. Prud'hon (1758—1823), hatte, wider den Strom kämpfend, nur mühsam, spät und vorübergehend Anerkennung gefunden. Eine liebenswürdige Künstlernatur, im Reiz der Bewegung und des Formenspiels wie des Helldunkels mit Correggio verwandt und wie dieser von der Antike nur das

Anmuthig-Heitre, Naiv-Sinnliche sich aneignend (Psyche durch Zephyr entführt, Zephyr über dem Quell sich schaukelnd u. a.), steht er zwischen Vorgängern, Zeitgenossen und Nachfahrern allein da. Sein letztes Werk, Christus am Kreuz mit Magdalena (unvollendet im Louvre) zeigt ihn (wie sein Verbrecher von Rache und Gerechtigkeit verfolgt, ebendas.), nicht ohne Grösse und Originalität auch auf einem ganz anderen Gebiete.

9. Das Genre- und Thierbild, die Landschaft sammt dem Architekturstück hatten in dieser Periode Frankreichs fast gänzlich brach gelegen. Für die zuletzt erwähnte Spezialität haben wir nur die Arbeiten Granets (Franç.-Marie, 1779—1849), meist mit historischer oder sonst bedeutsamer Staffage, und Ph. Aug. de Forbin's (1777—1841), für das Genre die zierlich ausgeführten Bildchen Boilly's (Ankunft einer Diligence, im Louvre) und die kleinen häuslichen Scenen Martin Drollings (1752—1817), allenfalls auch die Pferdebilder (auch Reiterportraits) und militärischen Skizzen Carle Vernets (1758—1835; Sohn Joseph's Vernet des Landschafters und Vater des Schlachtenmalers) anzuführen.

§. 354. Die Schule Davids (und seiner Nachahmer Regnault und Vincent) hatte wie ihr Meister schon unter dem Empire die römische Bürgertugend von ihrem classischen Repertoire streichen müssen*), und auf demselben nur pomphafte Allegorien einerseits, galante mythologische und sonstige Nuditäten andrerseits behalten. Beides fand sie denn auch unter der Restauration reichliche Gelegenheit fortzusetzen, letzteres für die Kabinette der
1. Liebhaber (Ducis, Lancrenon, Rioult), ersteres namentlich für die Plafonds des Louvre u. a. Prachtbauten. Statt der napoleonischen Triumphe suchte man monarchische Erinnerungen (an Heinrich IV. und Franz I., Ludwig XIV. wie Ludwig den Heiligen) oder kunsthistorische Stoffe hervor; kirchl. Aufgaben

---

*) Doch tauchen immerhin noch wieder einzelne Erscheinungen der Art auf: Hinrichtung der Söhne des Brutus von Lethiere, Tod der Virginia von Debay u. a.

kamen hinzu und wurden zunächst mit allem Uebrigen im gleichen kalten und anspruchsvollen Style behandelt. Wenn jedoch die meisten dieser Arbeiten an Geist und Empfindung äusserst hohl und unerfreulich zu nennen sind (Blondel, Vinchon, 2.
Gassin u. a.), so finden sich doch auch unleugbar, namentlich in rein technischer Beziehung, ganz tüchtige Leistungen darunter (Abel de Pujol, Fr. Jos. Heim, Michel Drolling, Alex. Fragonard, J. B. Mauzaisse, 3.
Alaux), die nicht nur an Colorit und Wirkung, sondern auch an correcter Zeichnung so manche deutsche Freske übertreffen. Die Besten der Epoche endlich sind Eduard 4.
Picot (Plafond im Louvre: Tellus, ihre Töchter Herkulanum u. s. w. vor dem Dämon des Vesuvs bergend; desgl. im Stadthaus: die Gerechtigkeit Kränze vertheilend; Christus in der Absis der K. St. Vinc. de Paul) und Louis Hersent (1777—1864, Ludwig XVI. Almosen spendend, Kopie in Versailles; Gustav Wasa vom Throne herab die schwedischen Stände segnend, 1848 im Palais Royal zerstört, aber im Stich von Henriquel Dupont erhalten).

Mit jenen grösseren Historienbildern parallel läuft auch eine genrehafte Richtung auf mittelalterliche Stoffe und Costume (die Anekdote gleichsam neben dem Epos), die in ihrer saubern Ausführung, ihrer etwas flauen Färbung und desgl. Gemüthlichkeit entfernt an die berufene Düsseldorfer Romantik erinnert. Ihre Repräsentanten sind P. P. Revoil (1776—1842) und Fr. Fleury Richard, ferner Bergeret, 5.
Menjaud u. a. (auch Claudius Jacquand ist als Schüler Richards gewissermassen hieher zu rechnen). Einzelne derselben gingen später in das eigentliche Genre über; zum Theil im Sinn Greuze's (Mich. Philibert Genod, geb. 1795, P. Emile Déstouches, geb. 1794, Joseph Beaume, 6.
geb. 1790) nicht ohne Neigung sich bald ins Süsslich- oder Weinerlich-Sentimentale, bald in's Sittlich-Warnende oder gar (wie Pierre Roche Vigneron, geb. 1789) ins Melodra- 7.
matisch-Criminalistische zu verirren. Der wahrste und liebenswürdigste unter ihnen ist Fr. Grenier (geb. 1793, der 8.
Vagabund u. seine Familie, Kinder vom Wolf bedroht, desgl.

vom Holzhüter ertappt u. a.); nächstdem Pierre Duval le Camus (1790—1854)*). Auch Lesorre, früh verstorben und verschollen mit seinem kranken Savoyardenknaben (Salon von 1831), also zwiefach ein Gegenstück des Berliner J. Röder, und Adolph Roehn d. ä. (geb. 1780) verdienen Erwähnung.

9. Hortense Haudebort-Lescot (1785—1845) versuchte zuerst auch den Anbau des später so ergiebigen Feldes des italienischen Volkslebens.

1. §. 355. Die romantische Bewegung der französischen Malerei steht mit der gleichbenannten literarischen in engstem Zusammenhang. Beide bekämpfen den nämlichen Gegner, die Antike nicht sowohl, als ihre hergebrachte, bühnenhaft-akademische Auffassung, beide erstreben das nämliche Ziel: Rückkehr zur Wahrheit und Natur, Entfesselung der Phantasie von missverstandenen ästhetischen Dogmen. Auf beide wirkt mächtig von aussen her einerseits das Studium mittelalterlicher Geschichte, Lebens- und Sinnesart, andrerseits deutsche, britische, italienische Dichtung (Goethe, Lord Byron, Dante) sammt der Anschauung des neu eröffneten Orients. Beiden werden endlich die nämlichen Klippen und Abgründe gefährlich: im Streben nach dem Natürlichen das Hässliche und Gemeine, im Ringen nach Originalität das Bizarre und das Grauen-, ja Ekelhafte. Für das Malerische insbesondere aber war es von höchster Wichtigkeit, dass man anfing, statt der antiken Statuen und Gemmen die grossen italienischen Naturalisten und die Venetianer zu studiren.

2. Théodore Géricault (geb. zu Rouen 1791, gest. zu Paris 1824), der Bahnbrecher der neuen Entwickelung, entrang schon 1812 durch seinen „Guide d'Italie" (französischer Reiteroffizier aus dem ersten italienischen Feldzug, zum Angriff sprengend) und 1814 durch seinen „Cuirassier blessé" (Gegenstück des Vorigen, Episode des Rückzuges aus Russland) dem Publikum und den Künstlern der Schule Davids (wie diesem selbst) eine gleichsam unfreiwillige Bewunderung; seit Rubens hatte man nicht solchen Pinselstrich, solche

*) Die Arbeiten der meisten hier Genannten sind auch in Deutschland durch den Kupferstich vielfach verbreitet.

Energie der Farbe, namentlich auch nicht solche Pferde gesehen. Ein wahrer Sturm der entgegengesetzten Urtheile erhob sich vollends (1819) um sein „Wrack der Medusa“, ein Werk, in dem man allerdings die Vorzüge wie die oben bezeichneten Abwege der Schule schon wie im Keim vorgezeichnet finden kann. Aber erst lange nach des Meisters frühem Tode drang sein Ruhm zu völliger Anerkennung durch, ward Er zur Fahne, unter der die Gleichgesinnten zum Sieg über die sogenannte classische Kunst vordrangen. Er hat ausser jenen 3 Bildern nur Skizzen und Studien (namentlich von Pferden; l'écurie de 5 chevaux, le four à plâtre im Louvre), in ihnen jedoch unerschöpfliche Anregung für die Nachlebenden, gleichsam eine reiche Aussaat für gesund realistische Auffassung und Wiedergabe der Natur hinterlassen.

Den höchsten Ausdruck der Schule in ihren Stärken 3.
sowohl, als in ihren hervorragendsten Schwächen bietet Eugène Delacroix (1799—1863), ein Künstler, dessen überaus reiches und prachtvolles Colorit, bald phantastisch-wundersam (Dante im Kahn des Phlegyas, nach Inf. C. VIII, im Luxembourg), bald schlagend naturwahr (jüdische Hochzeit, algierische Frauen im Harem, beides im Luxembourg) seine zwar stets geniale aber häufig incorrecte Zeichnung ebensowohl, als seine häufig unruhige und verworrene Composition (Kreuzfahrer erobern Byzanz, in Versailles; Sardanapal u. a.), seine nicht selten crassen und bizarren Stoffe (Massacre de Scio im Luxembourg, Convulsionäre von Tanger u. a.) vergessen macht. Darstellungen der Leidenschaft gelingen ihm in hinreissender Gewalt und Tiefe (Medea im Mus. v. Lille) und selbst in monumentalen Aufgaben hat er neben manchem Wunderlichen („Capelle der Engel“ in der Kirche St. Sulpice) auch höchst Vorzügliches (Decke der Bibliothek im Palast Luxembourg: Dante bei den Dichtern des Alterthums nach Inf. C. IV., Apollogalerie im Louvre, Friedenssaal im Stadthaus) geleistet. (Ausserdem auch religiöse Bilder, namentlich aus der Passion, von sehr realistischer Auffassung; Scenen aus Lord Byron, Shakespeare, Göthe, orientalische Genre-

4. figuren u. a. m.) Am nächsten stehen ihm in verschiedener Hinsicht Xavier Sigalon (1788—1837), der zuerst das Studium der grossen venetianischen Coloristen wieder aufnahm (die Courtisane, 1822, im Louvre; Locusta, 1824, im Museum von Nismes; Athalie, 1827, Museum von Nantes; Vision des h. Hieronymus, 1831, im Louvre) und Louis Boulanger (geb. 1806; Mazeppa 1827, Triumph Petrarcas 1836 u. a.)

5. Ist Delacroix überhaupt der Führer und Hort der modernen Coloristen, so lässt sich die moderne malerische Technik in ihrer Eigenart (gelegentlich auch Unart) auf Alexandre-Gabriel Decamps (1803—1860) zurückführen. Wesentlich Genremaler, besonders glücklich in Darstellungen morgenländischer Sitte und Oertlichkeit (türkische Patrouille; türkischer Wachposten; desgl. Metzger u. a.) und der Thierwelt, beides mit glücklichem satyrischem Humor und scharfer Beobachtung (Rast dreier Esel, Affen als Kunstkenner, desgl. als Maler, Köche, Raucher u. a.); überdies vollendeter Meister des Helldunkels und unerreicht im Sonneneffekt auf den blendend getünchten Mauern des Orients, hat er in einer Cimbernschlacht (1834, im Louvre?) und Geschichten Simsons (1845, anderer biblischer Bilder nicht zu gedenken), wenn nicht den beanspruchten vorzugsweisen Beruf zur grossen Historie, doch eine grosse Fülle von Kraft und Originalität bewiesen.

6. Bekannter in Deutschland als die beiden vorigen Matadore der romantischen Schule ist Ary Scheffer (zu Dordrecht von holländischen Eltern geb. 1795, gest. 1858) im Vergleich zu ihnen correcter Zeichner und stylvoller Componist bei meistens trüber und reizloser Farbengebung, in der Wahl seiner Stoffe vorzugsweise der deutschen Dichtung (Schiller's Eberhard d. Greiner im Luxembourg; Göthe's Faust, Gretchen, Mignon) und dem religiösen Gebiete zugewandt, und beide mit einer gewissen schwermüthigen Sentimentalität behandelnd, die ihn allerdings bei einem grossen Theil des Publikums grade in Credit gebracht. (Christus Consolator, St. Augustin und Monica, Versuchung Christi u. a.; sein schönstes Werk unstreitig Francesca von Rimini, nach Inf. C. V.)

Jener durch Delacroix und Decamps vertretenen, vorzugsweise coloristischen Seite der romantischen Schule 7.
schliessen sich (nächst dem Engländer Richard Parkes Bonnington, 1801—28; Schüler von Gros, durch Studium der alten Holländer und Venezianer, wie durch eigne Begabung Vorbild der Folgenden) einige verwandte Naturen an, die bei (zum Theil absichtlich oder scheinbar) skizzenhafter Behandlung hauptsächlich durch spielenden, glitzernden, gleichsam prickelnden Farbenreiz zu wirken suchen: Camille Roqueplan (1803—55; wie der vorige auch als Landschafter namhaft, zuletzt in ernsterer Richtung pyrenäisches Landvolk darstellend), Eugene Isabey (geb. 1807, Sohn des Obengenannten) und Narcisse Diaz (de la Pena, geb. 1807 zu Bordeaux), bei dessen halbnackten Schönen im Waldesdunkel u. dergl. von Zeichnung kaum noch die Rede ist.

Ungleich gediegener (ohne den Zauber der Farbe zu ver- 8.
schmähen) tritt uns eine andere Gruppe entgegen, die nicht von der Phantasie der Dichter (oder der eignen), sondern von der Geschichte sich inspiriren lässt. Vor Allem Paul Delaroche (1797—1856), vielleicht der grösste Geschichtsmaler im modernen Sinn, den nicht bloss Frankreich, sondern die Neuzeit überhaupt hervorgebracht, seine fast immer tragischen, zuweilen auch furchtbaren Stoffe aus englischer und französischer Geschichte mit nicht minderer geistiger Tiefe als dramatischer Lebendigkeit beseelend und verkörpernd (Söhne Eduards; Ermordung des Herzogs von Guise; Lord Strafford auf dem Weg zum Schaffot, Jane Gray desgl., Cromwell am Sarge Carl's I., Marie Antoinette vor dem Blutgericht, Todesmahl der Girondins u. a.; mehr genrehaft aber nicht minder bedeutend die Gondel Richelieu's, das Sterbezimmer Mazarin's), aber auch mit heitrer Objectivität die grossen Künstler aller Zeiten auf seinem Hemicycle (im Palais des beaux arts) versammelnd. In späterer Zeit haben Einflüsse, die weiter unten zu erwähnen sind, ihn vorzugsweise auf das Gebiet der religiösen Kunst (namentlich der Leidensgeschichte) hinübergezogen, wo er, bei grossen Vorzügen, doch wenigstens für unser persönliches Gefühl nicht ganz in seinem Element ist; die geist-

reiche Noblesse seiner Gestalten hat Alles eher, als biblischen Charakter.

9. Robert-Fleury (Joseph-Nicolas, geb. 1797), minder tief, aber mehr Colorist als der Vorige, entlehnt seine Stoffe vorzugsweise dem „finstern Mittelalter", nämlich dessen schlimmsten Seiten (Judenverfolgungen, Folterscenen, Autodafé's), doch hat er auch ruhigere Scenen aus der Reformationsgeschichte (Colloque de Poissy, Disputation des Calvinisten Beza vor Catharina von Medici) und dem Leben berühmter Künstler mit grosser geistiger Feinheit behandelt. In zweiter Linie wären hier noch Raymond Monvoisin (Sixtus V. zum Papst gewählt, wirft die Krücken weg), Eugéne Dévéria (1805—1856, Geburt Heinrich's IV.), Gillot St. Evre, Debacq, Jolivet und manche andre zu nennen.

10. Ganz anders, als Robert-Fleury oder Delaroche spiegelt (des letztern Schwiegervater) Horace Vernet (1789—1863) die Geschichte ab; ein Künstler, der zwar gelegentlich in mittelalterlichen und orientalischen Stoffen (Schlacht bei Tolosa und Massacre der Mamelucken im Luxembourg, Schlacht bei Bouvines in Versailles) sich mit der romantischen Schule berührt, aber doch vorzüglich in Darstellungen der Siegeskämpfe des ersten Kaiserreichs und noch mehr in den afrikanischen des Julikönigthums (Eroberung von Constantine, Smalah Abdel-Kaders, Schlacht bei Isly u. s. w. in Versailles) seine eigne, von ihr ganz unabhängige und seiner Zeit unbestrittene Stellung errungen hat. Wie dies der Charakter moderner Kriegführung von selbst zu bedingen scheint, bringt er den französischen Soldaten (und nicht zu vergessen seine und des arabischen Gegners Rosse) in durchaus genrehafter, aber höchst lebensvoller Weise zur Erscheinung; dagegen erhebt er sich in alttestamentlichen Darstellungen (im heutigen Beduinencostum: Verstossung der Hagar, Judith, Thamar und Juda u. s. w.), desgl. kunsthistorischen (Rafael's Begegnung mit Michel Angelo), nicht über das Theaterhaft-forcirte. Vielfach nachgeahmt, hat er eigentliche Schüler nicht hinterlassen.

Näher wiederum steht den Romantikern (schon als Mit-

schüler ihrer Coryphäen bei Guerin) Leon Cogniet 11.
(geb. 1794), dessen nicht eben zahlreiche Arbeiten auf sehr verschiednen Gebieten (Engel und Marien am Grabe, in der Madeleine; Napoleon in Aegypten, Plafond im Louvre; Ausmarsch der Pariser Freiwilligen, in Versailles; bethlehemitische Mutter ihr Kind bergend; Entführung der Rebecca aus Scott's Ivanhoe; auch treffliche Portraits; vor allem Tintorett, die Leiche seiner Tochter malend) in einem bei modernen Künstlern nicht eben häufigen Ebenmaass die Eigenschaften eines grossen Malers, Correctheit, Farbenschmelz, Styl und Empfindung vereinigen. Unter seinen zahlreichen Schülern nennen wir (nächst dem gepriesenen Meissonier?) Dominique Papety (1815–1849), ferner Sorieul, Merle, Chifflard und die Berliner G. Richter und Amberg.

§. 356. Wie die Restauration liess auch die Julimonarchie es den gleichzeitigen Künstlern an verschieden 1.
artigster Beschäftigung nicht fehlen. Das Museum von Versailles, dem Gesammtruhme Frankreichs gewidmet, war immerhin ein glücklicher und grossartiger Gedanke, der als solcher durch viele dort aufgehäufte Mittelmässigkeit Nichts von seinem Werth verliert, und unleugbar haben neben den bisher aufgeführten Meistern auch noch manche Andre dort Tüchtiges; ja Ausgezeichnetes geleistet. Wir nennen an der Spitze die Eröffnung der États génèraux von 1789 von Auguste Couder (Schüler Davids, nach hoffnungsvollem Debut viefach schwankend und angefochten, und erst neuster Zeit völlig anerkannt), ein historisches Bild von erstem Rang, ebensosehr durch die charactervollen Portraitgestalten als die Wahrheit der Luftperspective; auch seine Schlacht bei Yorktown (Washington und Lafayette) und Eroberung von Lerida haben bedeutsame Vorzüge. Ferner Carl Martells Mauren-Sieg bei Tours, von Steuben (1788—1856, geb. zu Bauerbach im Badischen,
(sonst bekannt durch seinen Peter den Grossen als Kind, im 2.
Luxembourg, und besonders durch seinen Napoleon bei Waterloo), Bonaparte bei Rivoli von Philippoteaux (Wahl- 3.
statt von Fontenoy bei Fackel- und Mondlicht, ebenfalls im Luxembourg); kleinere Schlachtbilder der kaiserlichen und

4. republikanischen Epoche von Hippolyte Bellangé und Eugène Lami.

§. 357. Die Erfolge und wohl auch die Verirrungen der Romantiker riefen naturgemäss eine Reaktion hervor, die zwar nicht gerade auf David und die Antike, aber doch auf stylvolle Vorbilder, namentlich Rafael, zurückging. Ihr
1. Träger zu sein, war J. Aug. Dominique Ingres*) beschieden (Schüler Davids, geb. 1781 zu Montauban, den grössten Theil seines Lebens in Italien thätig, gest. zu Paris 13. Jan. 1867), der 1834 nach der kritischen Niederlage seiner „Marter Sanct Symphorians“ grollend nach Rom geflüchtet, 1841 gleichsam im Triumph von dort zurückkehrte. Fortan bis in die neueste Zeit immer allgemeiner als Vertreter des echten Styls und der grossen Malerei anerkannt, hat er mächtigen Einfluss auf seine Zeitgenossen, selbst auf der entgegengesetzten Richtung (wie Scheffer, Delaroche, Delacroix) ausgeübt, mehr wie es scheint durch die Macht der Rede und Persönlichkeit, als des künstlerischen Beispiels. Wenigstens sind wir es unter den Deutschen nicht allein, die seinen vergötter-
2. ten Homer (Plafond im Louvre 1827), sein Schlüsselamt Petri (im Luxembourg 1828), ja selbst seine nackte Odaliske (1813),
3. desgl. Liebesgöttin (1848) und Quellnymphe (la Source 1859) kalt und leblos, seine Angelica und Ruggiero (nach Ariost, im Luxembourg) mehr bizarr als phantasievoll finden, und fast
4. nur für seine beiden genrehaften „Messen in der sixtischen
5. Capelle“ (1814 und 1821) und seine Portraits (Mr. Bertin, Herzog von Orleans, Gr. Molé, Cherubini, der Letztere im Luxembourg) die französische Bewunderung zu theilen vermögen. Immerhin von höchster Bedeutung für die Weiterentwickelung der französischen Kunst möchte er als Reformator nicht mit Carstens und Cornelius, wohl aber mit Lodoico Caracci zu vergleichen sein.

6. Der Zeit vorgreifend, schliessen wir an Ingres hier einen hochbegabten Schüler an, der leider bereits der Vergangenheit angehört, Hippolyte Flandrin (geb. 1809 zu Lyon

---

*) Oeuvres de J. Aug. Ingres gravées au trait par E. Reveil. Paris 1851. (102 Tafeln.)

gest. 1864), der nächst dem älteren Victor Orsel (1795—
1850) der religiösen Malerei in Frankreich eine bis dahin
unerreichte Reinheit, Würde und Simplicität gegeben hat.
(Arbeiten in den Pariser Kirchen St. Vincent de Paul, St.
Severin, St. Germain de Prés, desgl. in St. Paul zu Nîmes;
auch treffliche Portraits, das Mädchen mit der Nelke 1859,
Napoleon III. u. a.)

Wir dürfen ferner an dieser Stelle Charles Gleyre 7.
(geb. in der französ. Schweiz 1807) nicht übergehen, minder
seiner eignen Schöpfungen wegen, unter denen nur der „Abend",
(1843, im Luxembourg: ein Kahn mit idealen Frauengestalten,
wie die Erinnerung eines verlorenen Glückes an einem sin-
nenden Manne vorbeigleitend) einen grösseren Ruf erlangt hat,
als des Umstandes wegen, dass er nächst Ingres als schulebil-
dender Meister bedeutend ist.

§. 358. Wie Ingres war ein Schüler David's auch 1.
Leopold Robert (geb. zu La Chaux de Fonds im Canton
Neufchatel 1797, gest. durch eigne Hand 1853 zu Venedig),
der mit nicht minderem Stylgefühl als Jener, und einer
eigenen schwermüthigen Grazie seine Episoden aus dem italieni-
schen Volksleben verkörpert hat. (Fest der Madonna dell'
Arco, und Schnitter in den pontin. Sümpfen, beide im Louvre,
Wiederholung des letzteren bei Gr. Raczinski in Berlin; der
Improvisator; die Fischer der Lagunen, gest. v. Prevost. Von
seinem Bruder Aurel Robert ein tüchtiges Architecturbild
in der Berliner National-Galerie.) Eine verwandte Auffassung,
namentlich des römischen Landvolks, zeigt (wie früher J. Claude
Bonnefond aus Lyon, Schüler Revoils, 1790--18 0) auch 2.
Victor Schnetz (geb. 1787; Sixtus V. als Kind im Luxem-
bourg, wiederholt bei Raczinski.)

§. 359. Wir haben die Meisten der bisher Genannten auch
auf dem Gebiet des Genre thätig gefunden. Unter denen, die
dasselbe zur Zeit ausschliesslich bebaut, nimmt wohl François 1.
Biard (geb. 1800) den ersten Platz ein, obgleich sein Humor nicht
selten frivol, seine Charakteristik häufig chargirt, seine Be-
handlung ungleich ist. (Pariser Volk und Bourgeoisie, aber
auch Eskimo's und Eisbärenjäger, Afrikaner beim Menschen-

handel, Piraten, Saltimbanque's u. s. w.; ein Hauptbild, die
Komödiantengarderobe [vormals?] im Luxembourg; ein Meister-
stück der Technik, besonders in den Nebendingen, die Jugend
Linné's in der Berliner National-Galerie). Eine Reihe geist-
2. voller Künstler wie Raffet, Grandville, Gavarni
(pseudonym, eigentlich Chevalier) u. a. haben Beobach-
tung, Phantasie und Witz nur in Zeichnungen und Illustra-
tionen niedergelegt. Das Landvolk Frankreichs aber hat erst
in neuster Zeit Darsteller seiner Besonderheiten gefunden. —
Unter den Portraitmalern der Epoche nimmt der deutsche
Fr. Xav. Winterhalter (geb. zu Todtnau im Schwarzwald
1803) eine hochbegünstigte Stellung ein.

1. §. 360. Die Landschaft war, wie bereits erwähnt,
durch Bonnington, Roqueplan, Isabey in einer neuen,
2. vorherrschend coloristischen Weise behandelt worden. Louis
Etienne Watelet (1780—1866), zuerst in der Richtung
Gaspard Poussins thätig, ging später (nebst Bertin, Coignet,
Gigoux u. a.) mit grossem Ruhm zu einer mehr naturalis-
tischen Auffassung über, die freilich durch den ungleich ur-
wüchsigern Realismus der Rousseau und Daubigny
3. (s. unten) völlig überholt ist. In der Marine erfreuten sich
Gudin und Le Poittevin eines glänzenden Rufs, ersterer
namentlich in Farben- und Lichteffekten aller Art; in der
4. Thiermalerei beginnt Troyon (geb. 1813) seine ruhm-
volle leider vorzeitig vom tragischen Verhängniss Rethels ver-
dunkelte Laufbahn. Im Blumenstück endlich excellirten
5. nacheinander Jos. Redouté (1759—1840) und Simon St. Jean
(1808—1860; Lyon), der Erstere, soviel wir gesehen, mehr auf
einfach naturwahre, der zweite auf prächtig coloristische Weise.

§. 361. Reihen wir hier unmittelbar eine Betrachtung
der belgischen Kunst an, so soll damit Werth und
Selbständigkeit der letzteren keinesweges in Frage gestellt
sein. Wir wissen wohl, dass die Heimath der Rubens und
Van Dyck niemals ganz ihre ruhmvollen Traditionen vergessen
hatte. Aber die neue Entwicklung der belgischen Malerei
hängt allerdings eng mit den entsprechenden Phasen der fran-
zösischen zusammen und trägt ihren unverkennbaren Stempel.

So hat zwar schon André Corneille Lens (1739— 1.
1822, Schüler von Ykens (alias Eyckens) und Beschey; Verkündigung in St. Michael zu Gent, desgl. im Museum von Antwerpen) eine ähnlich reformirende Richtung verfolgt, wie in Frankreich Vien, der Vorläufer Davids; aber nur um so besser vorbereitet war der Einfluss der letztgenannten und seiner Mitarbeiter Vincent und Regnault auf Matth. Ign. Van 2.
Bree (1773—1839, Schüler von Vincent; Tod des Rubens im Museum von Antwerpen), Joseph Paelingk von Gent, J. Navez u. A. Der Franzose Hennequin, Schüler Davids, wurde Director der Kunstschule zu Tournay und der erste Lehrer Gallaits. Ein gewisser Anklang an die frühere brabanter Malerei, der namentlich bei Van Bree nicht zu verkennen ist, macht eher einen schwächlichen als einen verheissungsvollen Eindruck. Dagegen wird Wilh. Jac. Herreyns (1743—1827; historische Bilder zu Mecheln? 3.
Portraits im Museum von Antwerpen), von seinen Landsleuten gerühmt als Einer, der jener Zeit die Principien der Schule des Rubens unbeirrt aufrecht erhalten habe.*)

Der eigentliche Aufschwung der modernen belgischen 4.
Malerei schliesst sich unmittelbar an denjenigen der Pariser romantischen Schule an, und drei seiner vier grössten Vertreter (und fast alle übrigen) sind dort ausgebildet, haben von dort aus entscheidende Eindrücke empfangen. Nur dass, was den französischen Coryphäen das Studium der Venezianer, die englische, deutsche, italienische Poesie war, den Belgiern sehr bald das Beispiel ihres grossen Rubens, und die Chronik ihres Vaterlandes wurde.

Gustav Wappers (geb. 1803 zu Antwerpen und eben 5.
dort ausgebildet), der Erste sowohl, der die neue Bahn glorreich eröffnete, als auch der ihr den nationalen Character gab (Heldenthat des Bürgermeisters von Leyden Van der Werff, 1830; Abschied Karls I. von seinen Kindern;

---

*) Vergl. *Catalogue du Musée d'Anvers, publié par le conseil d'administration de l'acad. roy. des beaux arts*, eine ausgezeichnete Arbeit von Joh. Alf. De Laet, Professor an der Universität zu Gent, auch für die frühern Kunstepochen.

Karl IX. in der Bartholomäusnacht; Anna Boleyn vor der
6. Hinrichtung u. a. — Louis Gallait, geb. 1810 zu Tournay, Schüler von Hennequin, unstreitig der bedeutendste der Gruppe (Abdankung Karl's V., 1841, in der Staatsgalerie zu
7. Brüssel). — Eduard de Biefve, geb. 1808 zu Brüssel (Compromiss des niederländischen Adels, 1841, ebendas.), der mit dem Vorigen durch die beiden genannten Bilder mächtigen Einfluss auf die deutsche Kunst geübt; — endlich
8. Nicaise De Keyser, geb. 1813 zu Santvliet bei Antwerpen, Schüler von Jacobs und Van Bree (Schlacht von Worringen, desgl. von Courtray und Nieuport), sind jene vier Hauptsäulen der modernen belgischen Malerei, die ihr wieder Weltruf gegeben. Keiner von ihnen (etwa Gallait mit seinen „letzten Ehren Egmonts und Hoorns" ausgenommen) hat indess den Werth und Ruhm der eben angeführten Werke erreicht, geschweige übertroffen durch spätere. Diese letzteren entfalten meist (selbst bei Gallait)*) eine gewisse Sentimentalität, die man neben ihrer meisterhaften Technik, ihrer pracht- und lebensvollen Farbe nicht erwarten sollte. Alle vier Genannten haben sich neben den grossen historischen Darstellungen auch auf dem religiösen Gebiet, Gallait und De Keyser auch (mit grösserem Erfolg) auf dem des Genre bethätigt.

9. Von Ferdinand De Braeckelaer (dem ältern, geb. zu Antwerpen 1792) kennen wir ebenfalls nur Ein räumlich und künstlerisch bedeutendes Bild, den Ueberfall Antwerpens durch die Spanier (la furie espagnole) im dortigen Museum. Andrerseits ist in der belgischen Malerei kein Mangel an historischen Darstellungen von grossem Umfang und nicht zu verachtender Technik, die nicht hingereicht haben, die
10. Namen ihrer Urheber vor der Vergessenheit zu retten. Ueber die Versuche in monumentaler Kunst, die Eyckens ange-
11. stellt, über die religiösen und sonstigen Bilder von Navez, Gisier, Correns, Portaels u. A. fehlen uns Anschauung wie verlässlicher Bericht; was wir von letzterem gesehen (Rebecca, Flucht nach Egypten, auf d. Ausstellung von Antwerpen

*) Niemand hat z. B. so viel (wirklich tropfbare) Thränen gemalt, als dieser.

1861), steht uns als etwas französisch-manierirt in Erinnerung.
Als eine hochbegabte, aber mehr als bizarre Künstlernatur wird 12.
uns der neuerdings verstorbene Wiertz*) (Brüssel) geschildert.

§. 362. Der Zwiespalt zwischen den beiden Nationalitäten des belgischen Königreichs, der romanisch-wallonischen und germanisch-vlämischen hat im vorigen Jahrzehnt auch in der Kunst seinen Ausdruck gefunden. Wappers, anfangs an der Spitze der Akademie von Antwerpen, später von derselben sich lossagend (und ersetzt durch De Keyser)
hat sich auf die vlämische Seite gestellt; daneben sind Jan 1.
Sweerts und Godefr. Guffens (Schüler von Eyckens) bemüht gewesen, deutsches Beispiel und deutsche Sinnesart von den Münchner Schöpfungen (namentlich Cornelius') für Belgien zu entlehnen. (Chor von St. Georges in Antwerpen.) Andrerseits hat es nicht ganz den Anschein, als wenn jener nationalen Scheidungslinie eine eigenthümliche Richtung parallel liefe, die ihre Vorbilder nicht mehr bei Rubens, sondern bei Dürer, Quentin Massys und drüber hinaus bei den ältesten
deutschen und niederländischen Malern sucht. Henri Leys 2.
(in Antwerpen), der früher mit nicht minderer Virtuosität auch Rembrandt nachgeahmt (Beispiele beiderlei Art, Innres einer Kirche, und Erasmus von Dürer portraitirt, in der Berl. National-Galerie), ist der Stifter dieser Richtung, und hat in ihr, so bizarr, ja abstossend Manches seiner Werke erscheinen mag, doch wiederum zu Bedeutendes geleistet, als dass man sie schlechterdings als Irrweg, als archaistische Marotte bezeichnen dürfte (Osterspaziergang aus Göthe's Faust; Luther als Strassensänger in Erfurt; vor allem der „Festzug“ im eignen Hause des Künstlers). So hat er denn auch zahl-
reiche Nachfolger, nicht bloss in Belgien (Joseph Lies, 3.
Felix De Vigne in Gent und vor Allen Ferd. Pauwels, jetzt in Weimar, mit seiner „Wittwe des Artevelde“ und den
Proscribirten Alba's) sondern auch in Frankreich (Tissot; 4.
hier und da in gewisser Beziehung selbst Comte) gefunden, und berührt sich in wunderlicher Weise mit dortigen Natu-

*) Unter andern im D. Kunstblatt, 1854, S. 127.

ralisten im Genre und Landschaft (Brion, Courbet u. a. vergl. unten Cap. IV.), ja vielleicht mit den sogenannten Präraraeliten in England.

§. 363. Die belgische Genremalerei ihrerseits lässt sich (sammt der nah verwandten holländischen), abgesehen von dem Einfluss der bisher Genannten, in zwei grosse Gruppen theilen; die Eine dem Vorbild der alten Niederländer (Teniers' und Genossen, auch hier und da Rembrandt's) sich
1. anschliessend (Florent Willems: Bilderauction in der Gal. Ravené; De Block u. a.), die andre wiederum mannigfach gegliedert und gefärbt von allen Nuancen der neuern französ. Kunst (Eduard Hamman, Paris), von Renaissance und Rococo zu den modernsten Shawl- und Crinolinen-Bildern
2. (Alfr. Stevens: Trauervisite, bei Ravené; de Jonghe u. a.). Beide Hauptrichtungen (mit Ausnahme der letztgenannten
3. Specialität) vereinigt J. Bapt. Madou (Brüssel) in seinen Lithographien (Physiognomie de la société de l'Europe u. a.) und Bildern (die Feststörer Costum, vom Ende des 18. Jahrh., vor 1861 gemalt, im Museum zu Brüssel u. a.).

4. Die belgische Landschaftsmalerei, die mitten in der Zeit des Verfalls an Balth. Paul Ommegangk (1755—1826, Schüler von Fr. Joh. Antonissen) einen höchst respectablen Vertreter hatte, hält sich mit Ausnahme von Jacobs in Antwerpen (Orientalisches) meist an die Natur ihrer Heimath, rinnt aber natürlich noch mehr als das Genre in den allgemeinen modernen Charakter zusammen, oder in seine verschiedenen Strömungen auseinander (Clay, Kindermann,
5. Quinaux, Robbe, Schampheleer u. a.) Das Thierbild ist ausgezeichnet vertreten durch Eugène Verboeckhoven (geb. 1799), Tschaggenay, Verlat, das Interieur durch Van Moer, Bossuet u. a. Im Stillleben, Frucht-
6. und Blumenstück aber dürfte David de Noter (wie die vorigen in Brüssel) nicht bloss für Belgien Einer der ersten lebenden Meister sein.

Drittes Capitel.

Blick auf die englische und nordamerikanische Malerei.

§. 364. Stärker als irgendwo empfinden wir bei der nächstfolgenden Betrachtung englischer Kunst die Lücken der eignen Anschauung. Weder haben wir überhaupt den britischen Boden betreten, noch war uns insbesondre gegönnt, jene grossen Ausstellungen zu London und Manchester zu sehen, die zuerst die englische Kunst in grösserem Umfang dem übrigen Europa bekannt gemacht haben, und deren Letztere allein schon, nach Waagens Worten*) „jeden Vorurtheilsfreien überzeugen konnte, dass die englische Schule in allen Fächern, mit Ausnahme der Historienmalerei, von Hogarth bis auf unsere Tage sehr Ausgezeichnetes hervorgebracht.“

Es ist höchst merkwürdig, dass England, trotz seiner Ver- 1.
dienste um Erforschung der hellenischen Kunstdenkmale und Herausgabe derselben in Rissen und Zeichnungen, trotz der Läuterung, die es namentlich durch J. Stuarts und N. Revett's „Alterthümer von Athen“ (seit 1752) dem Geschmack und dem archäologischen Wissen ermöglicht, dass es trotzdem, sagen wir, in der eignen Kunst keine erheblichen antiken Inspirationen aufzuweisen hat. Der einzige Nennenswerthe
in dieser Richtung, John Flaxman (1755—1826, eigentlich 2.
Bildhauer), dessen im altgriechischen Vasenstyl gehaltenen Umrisse zu Homer, Hesiod, Aeschylus, Dante (wiewohl von Carstens persönlich perhorrescirt) nicht ohne Einfluss auf die Entwickelung der Kunst in Deutschland geblieben, scheint in

*) D. Kunstbl. 1857, S. 214. Vergl. Th. Fontane: Aus England. Studien etc. Stuttgart bei Ebner u. Seubert 1860 und A. Springer: Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert, Brockhaus 1858. Ein einigermassen erschöpfendes Werk über moderne englische Kunst, dem Meyer'schen über die französische entsprechend, ist noch zu schreiben.

seinem Vaterlande spurlos vorübergegangen. Ebenso hat die Schule David's nirgend so wenig Anklang gefunden, als jenseits des Canals, was zum Theil allerdings durch die damals zwischen Briten und Franzosen herrschende politische Feindschaft erklärt wird.

3. Eine nicht minder eigenthümliche Erscheinung bleibt es ferner, dass bei einer so religiösen, oder sagen wir lieber kirchlichen Nation der entsprechende Kunstzweig so gar keine Vertreter findet, und ihr Grund ist in der That kein geringerer, als dass sich die Kirche selbst in puritanischer Befangenheit ablehnend gegen malerischen Schmuck verhält. Aber schwerer noch erklärt sich, dass neben so ausgezeichneten Geschichtsschreibern, neben den Coryphäen des historischen Romans kein Historienmaler von europäischem Ruf — wir sagen nicht bloss unter den Engländern, sondern was mehr ist unter den zahlreichen englischen Künstlern aufgetaucht ist, die gleichwohl in neuerer Zeit jeden Zollbreit englischer Geschichte in Aquarell oder Oel illustrirt haben. Man sieht, dass der sogenannte historische Styl eben noch etwas andres als der Sinn für historische Wahrheit und Schönheit, dass er eine wesentlich künstlerische Eigenschaft ist, die bisher in der britischen Nation hervorragende Vertreter nicht gefunden hat. Denn wer wollte behaupten, dass es immer so bleiben müsse?

4. Charles Lock Eastlake, geb. 1793 zu Plymouth, gest. 1865 zu Pisa, in London und Paris gebildet, später die Venetianer, gelegentlich auch die Münchner Schule studirend, wird wenigstens von seinen Landsleuten als Einer genannt, der (nächst italienischen und neugriechischen Genrescenen, z. B. die Pilger, Rom erblickend) auch in religiösen Gegenständen (und sogar antiken: der Spartaner Isadas) glücklich gewesen und correcte Zeichnung, schöne Farbe und feines Gefühl vereinigt habe *). Ausserdem gebührt ihm das Ver-

---

*) Doch reicht der Styl — eine Eigenschaft, die man wohl am ersten nach einem guten Kupferstich beurtheilen kann — in seinem Christus, der Jerusalem beweint, unserm Gefühl nach nicht an die

dienst, zu den Fresken (den ersten englischen) in den neuen Parlamentshäusern angeregt zu haben. Gemalt haben dort Edward Matthew Ward, geb. zu London 1814, gest. 5.
1859 (der Schlaf Argyll's vor der Hinrichtung u. a.), Charles West Cope (auswand. Puritaner u. a.), Daniel Maclise, geb. 1811 in der Grafsch. Cork (Schlacht von Belle Alliance), John Calcott Horsley, geb. zu London 1817 (diese drei letzteren gegenwärtig wohl die bekanntesten englischen Historienmaler); ferner G. J. Watts, J. Tenniel, Edward 6.
Armitage Bilder aus englischer Geschichte und Dichtung; J. R. Herbert auch biblische Scenen (Sündenfall Moses, Urth. Salomons u. a.). Genrebilder von Maclise und Ward finden sich ausserdem in South Kensington, des Letztgenannten Hauptbilder (die Gefangenen des Temple, Charlotte Corday), in englischem Privatbesitz. Unter den älteren englischen Historienmalern haben wir M. Archer Shee (1770—1850), 7.
H. Howard (1769—1847), W. Hilton (1786—1839), W. Etty (1787—1849), unter den neuern Dyce, H. W. 8.
Pickersgill und Frederik Goodall (geb. zu London 1822; Entsetzung Lucknows durch Sir Colin Campbell) mehr oder minder ehrenvoll erwähnt gefunden.

§. 365. Das Portrait hat, gleichsam in den Fusstapfen Holbein's, Van Dyk's, Peter Lely's und Kneller's, in England von jeher den günstigsten Boden gefunden, wie denn die dortige moderne Malerei überhaupt von Vertretern dieses Faches (Reynolds und Gainsborough) wie nirgend sonst ausgeht. So schliesst sich denn Thomas Lawrence (1791—1830) den beiden Ebengenannten würdig als Dritter an. (30 Bildnisse berühmter Zeitgenossen, Könige, Feldherren und Staatsmänner im Waterloo-Saal zu Windsor-Castle; Master Lambton, ein Knabe aus der gräfl. Familie Durham; Miss Farren, nachmals Gräfin Derby u. a.) Von Verstorbenen sind ferner George Dawe (am russ. Hofe thätig); J. Jackson (1778—1831),

---

gleiche Darstellung von C. Begas hinan. Er hat übrigens auch die Feder geführt, Göthe's Farbenlehre übersetzt, und die englische Uebersetzung (seiner Frau) von gegenwärtigem „Handbuch" in zweiter Auflage mit zahlreichen Anmerkungen begleitet.

Th. Phillips (1770—1845); von Lebenden (so viel uns bekannt) W. Beechey, Rothwell, W. Hobday, F. Grant, W. Gordon (sammt den auch auf andern Feldern bereits oder im Folgenden genannten Ward, Pickersgill, Frith, Landseer) zu erwähnen.

§. 366. Nicht minder darf die britische Genremalerei mit gerechtem Stolz auf ihre Vertreter blicken. Vor Allen
1. auf David Wilkie (geb. in der schottischen Grafschaft Fife 1785, gest. an Bord auf der Rückkehr aus dem Orient 1841), der im seltensten Grade Humor und Gemüth mit lebendigster Handlung und Charakteristik verbindet. (Der blinde Fiedler und das Dorffest in South Kensington; Blindekuh im Besitz der Königin; ferner Testamentseröffnung, Invaliden von Chelsea bei der Zeitung vom Waterloo-Sieg u. a.; auch historische Bilder: Columbus im Kloster La Rabida, Pius VII. und Napoleon; und speziell spanische: das Mädchen von Saragossa u. a.) Ausgezeichnet sind ferner
2. Charl. Rob. Leslie, geb. 1794, gest. 1859 (Onkel Toby und die Wittwe, Sancho und die Herzogin, beide in South Kensington); W. Mulready (Furth und Dorfschule ebend.); Thomas Webster (wie der Vorige, besonders in Darstellungen aus dem [Schul-] Knabenleben, z. B. der Play ground,
3. d. h. Spielplatz). In zweiter Linie (ausser den ebengenannten
4. Ward, Horsley, Godall und abermals Landseer) W. Collins, F. R. Lee, I. Clark, Egg (1816—1863), H. O'Neil. In neuester Zeit wird namentlich W. P. Frith, der „Spiegel des englischen Volkes“ mit Recht zu den Männern des Tages gerechnet. Nichts ergötzlich-lebensvoller, als sein „Derby-Tag“, nichts anmuthiger, als sein „Traum von der Zukunft“ (junges Mädchen am Waldsaum auf die Postkutsche nach London wartend) oder „Englische Lustbarkeit in der alten Zeit“ (jovialer alter Mann von der frischen Jugend in ihr Spiel gezogen).

5. Soweit wir (durch Vervielfältigung) das britische Genre aus eigener Anschauung kennen, unterscheidet es sich durch einige Besonderheiten der Stoff-Wahl von dem continentalen. Da sind zunächst figurenreiche Darstellungen theils

aus dem Leben und Volksgebrauch der „guten alten Zeit“ (Errichtung des Maibaums, Besitzantritt eines jungen Lehnsherren u. a.), theils aus unmittelbarster Gegenwart, wie jener „Derby-Tag“. Eine grosse Rolle spielt demnächst das „Daheim“ (home) und seine Freuden, besonders die elterlichen, durch alle Gesellschaftsklassen vom Königspalast zur Hütte des Armen; nicht immer ohne Sentimentalität, Ziererei, selbst frömmelnden Beigeschmack, häufig auch mit einer pseudopoetischen Beimischung des Ueberirdischen, hütenden Engeln, Geistern verstorbener Mütter oder Kinder und sichtbar werdenden Träumen, z. B. des Soldaten, des Schiffbrüchigen,
von Heimkehr und Wiedersehen. (Brooks, Sant, Car- 6.
ricks, Faed u. a.) Ein gewisses Spiel des Helldunkels mit banal anmuthigen Formen und Gesichtern muss hier oft für Gemüthstiefe und Wahrheit entschädigen.

Die eigenthümlichste Erscheinung jedoch bilden die so- 7.
genannten „Prä-Rafaeliten“: nicht, wie man glauben sollte, fromme (oder bloss archaïstische) Nachahmer der alten Florentiner und Umbrier, überhaupt nicht Leute irgend welcher Vergangenheit, sondern wenigstens dem Willen nach Säemänner der Zukunft, nicht religiöse Historien-, sondern höchst naturalistische Genremaler; innerlich mit Courbet (vergl. unten Cap. IV.), äusserlich (aber auch nur äusserlich, in scharfer Detailausführung, gesuchter Simplicität etc.) mit Leys verwandt. Ausser den Führern John Everett Millais, geb. zu Southampton 1819 (die Herbstblätter; der Entlassungsbefehl: Frau eines Hochländers holt ihren Mann aus dem Gefängniss; der Hugenott, wie das vorige durch den Stich auch in Deutschland verbreitet; My first sermon: Kind im Kirchen-
stuhl sitzend u. s. w.) und William Holman Hunt, geb. 8.
zu London 1827 (Schäfer und Schäferin, Claudio und Isabella aus „Mass für Mass“, Valentin und Sylvia aus den „beiden Veronesern“, Dünenlandschaft mit Schafen, der „Sündenbock“)
gehören auch Charles Collins (Klostergedanken), Hughes 9.
(Aprilliebe), H. Wallis (Chatterton's Tod) u. A. zu dieser Gruppe, die, wie man sieht, gelegentlich auch Historie und Dichtung in ihr Bereich zieht.

§. 367. Bildet die eben besprochene modernste Richtung
der Figurendarstellung einen grellen Contrast gegen die Weise,
1. in der vor etwa zwanzig Jahren John Martin sein Ninive,
Babylon und sonstige riesenhafte Tempel- und Palastbauten mit
zahllosen Menschenmassen zu staffiren, durch wundersame Welt-
untergangseffecte zu beleuchten pflegte*), so finden sich in der
englischen Landschaftmalerei nicht minder entschiedene
Gegensätze friedlich neben einander. Hier schlichteste Natur-
wahrheit, dort blendende Licht- und Farbenschwelgerei; hier das
feinste Gefühl für jede Nüance der Stimmung, nach Wetter und
2. Wind, nach Tagesstunde und Jahreszeit (Richard Redgrave:
das Waldthor; John Linnel, Thomas Creswick und
neuerdings Percy-Shey: See in Wales, Pariser Salon
von 1863), dort eine seltsame Mischung von Charlatanerie
und Dilettantismus. Und am Ende gar das Alles beisammen
in den Werken Eines Mannes, des vielgeschmähten und viel-
3. bewunderten Joseph Mallard William Turner, geb.
1780, gest. 1851. (Ueber 100 Oelbilder allein in der Turner-
Collection der Nat.-Galerie zu London; darunter heroische
Landschaften: Verfall Carthago's, Bucht von Bajä, beide 1817;
ferner Cöln am Rhein, Rheinfall, Schiffbruch des „Minotau-
rus", Ankunft vor Venedig, „Italien" nach Byrons Childe
Harold; Begräbniss David Wilkie's.) Neben den Vorherge-
4. nannten finden wir auch Calcott (1779—1844), W. Collins
(1787—1847), Th. Crome, Th. Danby, T. D. Harding,
H. Mac Culloch als Künstler von Ruf bezeichnet.

5. Als Darsteller der See nimmt neben Turner Clarkson
Stanfield (geb. 1793 zu Northumberland, gest. 1867 zu
London; Schlacht von Trafalgar im United Service-Club, das
verlassene Schiff bei Thomas Baring u. a.) die erste Stelle ein;
ferner Calcott und E. W. Cooke; an der Spitze der Ar-
chitekturmaler steht David Roberts (1796—1864).

1. §. 368. Europäischen Ruf besitzt wohl kein andrer eng-
lischer Künstler in gleichem Grade, als Edwin Landseer,

---

*) Eine Weise, die keineswegs ganz überwunden, z. B. noch stark in Doré's (franz.) Bibelillustrationen nachklingt.

geb. zu London 1803; abgesehen von seinen trefflichen Genrebildern (meist Jagd- und Hochlandscenen) und Portraits auch der Matador, man darf wohl sagen des modernen Thierstücks, das er bald rein naturalistisch (Hunde nebst Papagei, im Besitz der Königin; der Spürhund [the pointer], Fischotterjagd u. a.), bald heroisch-sentimental (Krieg und Frieden im S. Kensington; Zweikampf von Hirschen, Nacht und Morgen genannt; wilde Ente als „Wittwe" u. s. w.), bald humoristisch-satyrisch (Vornehm und Gering, Alexander und Diogenes u. a. — Hundebilder), immer aber mit eben soviel Tiefe der Beobachtung, als Meisterschaft der Technik (z. B. für das jeweilige Haar- und Federkleid) behandelt. Natürlich hat er Nachahmer genug (der beste wohl R. Ansdell, ferner 2.
Herring u. A.), zum Theil für Specialitäten der Thierwelt, doch bis jetzt keinen Rivalen.

§. 369. Gleichsam ein eignes Reich für sich bildet endlich die englische Aquarellmalerei, nach älteren, wesentlich landschaftlichen Versuchen der Cozens († 1794), Gir- 1.
tin (1802), Cotman, Cristall, Liverseege hauptsächlich durch Turner emporgebracht, je nach der reineren oder (dem Oel sich nähernden) vermischten Technik in 2 Gruppen trennbar, aber mit beiden jedes Kunstgebiet, Historie (Catter- 2.
mole), Schlachtbild (Hayes), Genre (Toplane, Taylor, Hunt, Lewis), Landschaft (David Cox 1783—1859; Fielding, Brenwithe, Frigg u. a.), Marine (Duncan, Cooke), Architektur (Samuel Prout, † 1852, Nash, Haghe), Stillleben (Hunt) umfassend. (Eine Sammlung auch in South Kensington.) Begreiflicherweise wird diese Technik auch von Vielen (z. B. Landseer) mit Meisterschaft neben der Oelmalerei geübt.

§. 370. Die nordamerikanische Malerei erscheint nach dem Wenigen, was uns von ihr bekannt geworden, bis jetzt im Ganzen als ein ziemlich blasser Wiederschein der englischen. Wie die geborenen Amerikaner West, Copley, Leslie ihre Bildung, ihre Erfolge, so haben ihre jenseit des Oceans lebenden Landsleute Stuart, Trumbull, Peele, Sully, Mount wenigstens die erstere dem Mutterlande zu

verdanken. Den in Düsseldorf, also durch deutsche Schule ausgebildeten Leutze ausgenommen, sind denn auch die Leistungen im historischen Fach (im Capitol zu Washington, neben dem Zuletztgenannten von Wier, Withe u. A.) noch minder bedeutend, als die entsprechenden englischen; desgl. nicht nur die religiösen, sondern selbst, bei mannigfach vielversprechenden Motiven, die genrehaften (Hunt's „kleiner Trommler" als geistreicher Einfall, des Humoristen Beard Thierscenen: das „eifersüchtige Kaninchen" und „Grimalkins Traum" als höchst ergötzlich, aber schwach in der Ausfüh-
3. rung bezeichnet). Glücklicher scheinen Elliot, Amos, Huntington, Henley, Grey im Portrait zu sein; vor
4. Allem aber in der Landschaft neben krassem Naturalismus (Cole) und blendender Effekthascherei (Church) auch bereits grosse Naturwahrheit, in Luft und Licht sowohl als in der Terrainbehandlung (Bierdstadt: westliche Prairien mit gutgezeichneter Staffage; Colman: Gibraltar), poetische Originalität (Kensett), ja selbst ein höchst achtbares Streben nach Styl und Schönheit (Gifford) bei gesunder und meisterlicher Technik sich geltend gemacht zu haben. Als Colo-
5. risten (ohne Angabe des Fachs) führt unsere Quelle*) Innest, Hunt, Vedder, Lafarge Dana, Bebrock auf; als die ersten (und bisher einzigen?) dagegen, die auf eine national-
6. amerikanische Kunst ihr Streben gerichtet, nennt sie Allston (grossartig von Erfindung, michelangelesk in der Zeichnung, von erhabenen Ideen, aber schwach in der Ausführung) und Vanderlyn (in seiner Ariadne von französischem Classicismus berührt, aber nicht ohne originelle Zartheit). Sie scheinen bis jetzt ohne Nachfolger geblieben zu sein, aber vergessen wir nicht, dass die nordamerikanische Kunst, wie der grosse Staatencomplex, dem sie angehört, noch jung genug ist. Das heimische Interesse an ihr steigt jedenfalls, da man in New-York, Baltimore, Boston Museen zu gründen beabsichtigt.

---

*) Im ehemal. Wiener Journal: „Recensionen".

Viertes Capitel.

Blick auf die Gegenwart.

§. 371. Mehr als siebenzig Jahre, die unverkürzte Dauer 1.
eines Menschenlebens sind seit dem Wiedererwachen der Kunst diesseits und jenseits des Rheins vorübergegangen. Noch leben von den Altmeistern Veit und Overbeck. Aber die glorreiche Epoche, der sie angehören, ist zu ihrem Spätherbst gelangt; gar manches Laub ist schon welk zu Boden gesunken. Einer langen Reihe klangvoller Namen, von Cornelius zu Rahl, von Ingres zu Flandrin haben wir die Zahl eines Todesjahrs beifügen müssen. Der Classicismus der David und Girodet, wie die Romantik der Delacroix und Scheffer, das Griechenthum Schinkel's und die monumentale Entwickelung, die König Ludwig I. hervorgerufen, das sentimentale Düsseldorfer Genre der Schule Schadow's sammt den entsprechenden Stadien der Landschaft und der übrigen Fächer gehören der Vergangenheit.

Der Realismus hat weit und breit die Erbschaft ange- 2.
treten. Das Streben der meisten Künstler geht vor Allem nach Naturwahrheit (zuweilen auf Kosten der Schönheit), demnächst nach coloristischer Wirkung und malerischer Technik. Es ist natürlich, das dabei einerseits das Genre und Portrait, andererseits die Landschaft und das Thierstück vorzugsweise zu hoher Blüthe gelangt sind. Doch machen sich auch schon Zeichen eines beginnenden Rückschlags erkennbar, der nicht eben das Ideal zu vorwiegender Herrschaft bringen, aber doch hoffentlich das wünschenswerthe und nothwendige Gleichgewicht beider künstlerischen Pole wiederherstellen dürfte. War letzteres doch schon in hohem Grade von Rahl errungen; fanden doch mitten in der scheinbar entgegengesetzten Strömung Genelli und Preller steigende Anerkennung. Wir rechnen hieher auch das zunehmende Studium

der alten, namentlich italienischen Meister, wenn es auch häufig noch mehr ihrer Patina als ihrem Geist gilt.

1. § 372. In München ist statt jener monumentalen eine historische Richtung in neuerm Sinne des Wortes, nicht ohne französischen und belgischen Einfluss, in den Vorder-
2. grund getreten, und ihren Führer Carl Piloty (Churfürst Max und die Führer der Liga; Wallensteins Ermordung; Seni bei dessen Leiche; Nero nach dem Brande Roms u. a.) umgiebt eine zahlreiche, vielgegliederte Schule (Benz, Raupp u. a.). Mannigfaltiges Leben blüht im Genrefach (L. v. Hagn: Rococoscenen; R. Seb. Zimmermann: Impfstube, Leihbibliothek u. a.; Hanno Rhomberg: Der Jongleur, der Informator und seine Zöglinge; Fr. Pecht, auch Kunstschriftsteller nnd Kritiker: Göthe am Badischen Hofe u. a. aus dem Weimarschen Dichterkreis); Peter Baumgartner: Don Quixote und Dulcinea; K. v. Enhuber (verst.?): Sommerfrische; Hans v. Marées u. a.); nicht minder im landschaftlichen (Habenschaden, Steffan, Schiess,
3. Geist u. a.). Im Portrait zeichnet sich Erich Correns
4. aus; im Thierstück sind an die Stelle Albrecht Adams (s. oben) seine Söhne Benno, Franz, Emil A. getreten.
5. Zur Münchner Malerei zählen ferner auch Th. Horschelt
6. (moderne Kriegsbilder aus dem Kaukasus, von grösster Energie und Lebenswahrheit) und August v. Kotzebue (Schlacht von Pultawa u. a.); Ferd. Wagner in Augsburg hat das dortige Fuggerhaus mit reichem Freskoschmuck bekleidet.

§. 373. In Wien hat der Tod Rahl's (1865, vergl. oben) leider die Hoffnungen auf einen machtvollen Aufschwung, wenn nicht zerstört, doch hinausgeschoben. Möge seinem berühmten Landsmann Schwind sie zu erfüllen ge-
1. gönnt sein! Als Schüler des erstgenannten finden wir Gustav Gaul (Francesca von Rimini, Portraits), Than, Ludw. Meyer, Eisenmenger, Krippenkerl genannt (die beiden letzteren angeblich bestimmt, des Meisters Car-
2. tons im neuen Opernhause auszuführen); als Schüler Führichs, ausser dem 1862 allzufrüh verstorbenen Bonav.

Emler (3 Collectivcompositionen aus der göttlichen Komödie), noch F. Embacher. Auch Ruben (früher in München, dann 3.
in Prag) hat eine Schule gegründet, aus der Lauffer, Sequens (beide in kirchlichen Aufgaben thätig), J. J. Toll, Hein u. A. hervorgingen. Mit der eigentlichen Geschichtsmalerei beschäftigen sich Karl Swoboda (Fr. Barbarossa 4.
und die Mailänder, für den Verein für historische Kunst) und Eduard Ender (Franz I. und Cellini, Elisabeth und Shakespeare, Columbus u. a.), mit dem modernen Schlachtstück Fritz L'Allemand (d. j., Schlacht von Collin u. a.) und 5.
Jos. Strassgeschwandter. Im Genre zeichnen sich aus Fr. Friedländer (Im Leihhause; Nach der Lotterie- 6.
ziehung; Tyroler vom Preisschiessen zurückgekehrt), O. von Thoren (Pferde u. A. der ungarischen Steppen), Ign. Raffelt (Zigeuner und anderes Ungarische), Aloys Schöne und Fr. Schilcher (desgl.), Leop. Löffler, J. Canon u. A.; im Portrait Gaul (Gustav und Franz), J. M. 7.
Aigner, Aristides Oeconomo, Schrotzberg, Engert; in der Landschaft endlich Albert Zimmermann 8.
(früher in München), Max Haushofer (in Prag), Aug. Schäffer, Ant. Hansch, Gottfried Seelos*).

§. 374. Reiche Förderung hat die Kunst neuerdings durch die Stiftung einer neuen Kunstschule (1854) in Carlsruhe gefunden, wohin von Düsseldorf Fr. Lessing, Adolph Schrödter und (für den bereits der neuen Wirksamkeit durch den Tod entrissenen J. W. Schirmer) Hans Gude dem Ruf des Grossherzogs gefolgt sind. Neben ihnen sind dort Des Coudres (Grablegung Christi u. a. Biblische), die 1.
Schlachtenmaler Feodor Dietz (früher in München: Zer- 2.
störung Heidelbergs, nächtl. Heerschau u. A.) und A. Nicu- 3.
towski (Ende der Leipziger Schlacht, Uebergang über die Beresina u. a.), ferner A. v. Wille (Luther und Cajetan), Karl Roux (Hans und Vrene, nach Hebel), Koopman (von Al-

*) Wir dürfen hier wohl die Bemerkung einschalten, dass unsere Nachrichten und Anschauungen von Münchner und Wiener Kunst nicht so vollständig sind, als wir wünschten.

tona), sowie zahlreiche Landschafter (Schäffer, Eckermann, Vossberg u. A.) thätig.

§. 375. Nicht minder ist auf dem klassischen Boden Weimars (seit 1860) eine neue Kunstschule begründet wor-
1. den, an welcher gegenwärtig Graf Stanislaus Kalkreuth (als Director) und Alex. Michelis, beide Landschafter und früher in Düsseldorf, ferner der Belgier F. Pawels (s. oben) und Bernhard Plockhorst (bisher in Berlin: Maria und Johannes u. a. religiöse Bilder, Portraits) lehren und wirken. Namentlich in der Landschaft ist denn hier auch bereits eine Reihe tüchtiger Künstler ausgebildet: Graf Harrach (Im Frühling), v. Schlicht, C. Krüger (Spreewald), v. Kamecke u. A. Im Genre W. Cordes (letzte Ehre). Ferner aber lebt in Weimar jetzt auch B. Genelli (s. oben; unter seinen Schülern Hermann Wislicenus u. A.) und der erste lebende deutsche Meister der historischen Landschaft, Friedrich
2. Preller*) (geb. 1804 zu Eisenach, Schüler von Van Bree in Antwerpen, und Joseph Koch in Rom: Cyclus aus der Odyssee für das Hertelsche Haus in Leipzig, wiederholt und erweitert für das neue Museum in Weimar); desgl. F. Martersteig, Schüler von P. Delaroche, vorzugsweise Gegenständen aus der Geschichte der Reformation zugewendet (Ueberreichung der Augsb. Confession bei Ravené in Berlin).

§. 376. In Dresden hat seit Kurzem Jul. Scholz (aus Breslau) durch sein „Gastmahl der Generale Wallenstein's" (für den Verein für hist. Kunst) mit Recht Aufsehen gemacht. In Leipzig schmückt Theodor Grosse (aus Dresden) die Loggia des neuerbauten Museums mit styl- und sinnvollen Fresken, producirt K. Werner seine vielgerühmten Aquarellen (Gegenden des heiligen Landes, Aegyptens u. a.).

§. 377. Für Düsseldorf hätten wir zunächst Theodor Mintrop (in seinen Kindergestalten oft von beinahe
1. rafaelesker Schönheit und Grösse) nachzuholen. J. Röting,
2. früher ausgezeichnet im Portrait, hat neuerdings mit einer

---

*) Vergl. D. Kunstbl. 1855, S. 401 (v. O. Roquette).

Beweinung Christi das religiöse Gebiet betreten. Als eine neue Kraft im historischen Fach wird A. Baur aus Aachen (früher Schüler von Rethel und Schwind) begrüsst. (Kaiser Otto's III. Leiche über die Alpen gebracht, für den Verein für histor. Kunst; Christus als Richter, für den Schwurgerichtssaal zu Elberfeld). Im Genre glänzt vor Allen Ludwig Knaus aus Wiesbaden, nach längerem Aufenthalt in Paris und Berlin nach D. zurückgekehrt (Goldne Hochzeit; Nach der Taufe u. a.). Ihm zunächst Benjamin Vautier (Nähschule, Antiquitätenkauf u. a) und in etwas anderer Richtung, Wilh. Sohn (S. von Karl S.: Consultation beim Rechtsgelehrten); ferner Karl Lasch, Hubert Salentin, Hiddemann, Kindler, Carl Hoff, Kels, Bosch, Hugo Becker etc. Nächst Camphausen (s. oben) verherrlichen Hünten (Gefecht zwischen preuss. Husaren No. 8 und dän. Dragonern 1866), Sell, Northen die neuern und neuesten preuss. Kriegsthaten. In alter Frische blüht die Landschaft, reich an neuen Namen, wie Bode, Deiters, Duntze, Ebel u. s. w.

§. 378. Auch für Frankfurt a. M. finden wir eine ganze Reihe dergleichen einzuschalten: F. C. Hausmann (Galilei), W. Lindenschmit (d. j.), Leop. Bode, zur Historie, A. Schreyer (gegenwärtig in Paris und dort höchlich angesehen: Pferdebilder, namentlich der Pussta), A. Höffler, C. Hohnbaum, O. Cornill zum Genre, Peter Burnitz, Fr. Metz, Chr. Heerdt zur Landschaft. H. Deiker in Braunfels (bei Wetzlar) ist sehr tüchtig im Thierstück (Roth- und Schwarzwild).

§. 379. Mannigfaltiger als irgendwo hat die neueste deutsche Kunst in Berlin sich gestaltet. Die religiöse
Seite vertreten C. G. Pfannschmidt, geb. zu Mühl- 1.
hausen in Thüringen 1810 (Kirche zu Bahn, Schlosskapelle zu Schwerin, Cartons zu Glasfenstern in der Nicolaikirche zu Berlin), A. Teschner, geb. zu Berlin 1817, zumeist für Glasmalerei thätig (Dom zu Aachen), Franz Schubert aus Dessau. Unter den Genremalern hebt sich
die Gruppe der Coloristen heraus: Carl Becker, geb. 2.
zu Berlin 1820 (Carl V. bei Tizian; ders. bei Fugger, 1866;

Venezianisches u. a. m.), F. Kraus (Tizian und Lavinia; Rembrandt und Six.; Stadtneuigkeiten und schlafendes Mädchen 1866) Gustav Richter (besonders im Portrait ausgezeichnet; Jairi Töchterlein 1855; Pyramidenbau für König Max II. von Bayern). Auch Wilhelm Gentz (Orientalisches, früher auch biblische Scenen u. a) und W. Amberg (Romantisch-Sentimentales — „Trost in Tönen" — auch wohl
3. Mythologisches) gehören hieher. Neben E. Meyerheim (s. oben) sind zwei rüstige Söhne getreten: Franz (erst neuerdings aus der Richtung des Niederländers Leys wieder in die väterliche einlenkend) und besonders Paul M., eben so vielseitig als originell, namentlich auch in Thiergestalten (Thierbude und Ziegenverkäufer 1864, Affendiner und Affen-
4. tribunal 1865). G. Bleibtreu hat die Schlachten der Befreiungskriege mit den neuesten Siegen vertauscht, die neben ihm auch Fr. Kaiser u. A. behandeln; J. G. Meyer von Bremen ist der Kinderwelt treu geblieben. Ein eigenthümlich poetischer, gelegentlich phantastischer Zug charakterisirt Gustav Spangenberg aus Hamburg (Rattenfänger von Hameln, Frau Perchta, Im Försterhause 1866), während Q. Becker (eigentlich „Kuh-Becker" zum Unterschiede von „Farbenbecker") nach ungeschminkter Wahrheit strebt. Sind die vier letztgenannten jeder in seiner Weise deutsch, so stehen
5. Rud. Henneberg (wilde Jagd), Ernst Ewald (sieben Todsünden), Ernst Hildebrand, A. v. Heyden merklich unter modern französischem Einfluss, namentlich Cou-
6. ture's; Friedrich Werner (früher Kupferstecher, z. B. v. Menzels Diner in Sanssouci), wie der zu früh verstorbene Georg Reimer mit den Kleinmeistern der Schule Meissoniers wenigstens in Verwandtschaft.

7. Zwischen Genre und Landschaft hat sich W. Riefstahl (Feldandacht von Passeyrer Hirten, 1864, Nat.-Galerie u. a.) eine eigene Mittelgattung von grossem Reiz und Interesse
8. geschaffen. In andrer Weise vereint beide Fächer Charles Hoguet (geb. zu Berlin 1821, an Roqueplan erinnernd), der auch Architektur und Stillleben gelegentlich in sein (coloristisches) Bereich zieht (Bilder verschiedener Art bei Ravené).

Unter den eigentlichen Landschaftern reihen sich den Früher-
genannten Eduard Pape (Schweiz, Italien), Max Schmidt 9.
(sonst Orient, dann Norddeutschland, 1866 schottische Küsten), Bellermann (Südamerika), Bennewitz von Löfen (stärker modern-naturalistisch, als die übrigen), Ludw. Spangenberg, B. Girscher, L. Douzette und viele Andre
an. Im Architekturstück (u. Interieur) steht C. Graeb um 10.
Nichts zurück gegen die berühmtesten Vorgänger (Grabmäler der Grafen Mansfeld im Besitz des Kunstvereins, Tübinger St. Georgskirche u. A.)*). In der Marine sind neben Ed. Hildebrand und Hoguet Hermann Eschke und Theodor Weber (zur Zeit in Paris) am bedeutendsten. Im Portrait sind nächst Magnus und Richter Julius Grün, Oskar und Adalbert Begas (Söhne v. Carl B.), A. Jebens, Lauchert, G. Biermann beliebt und vielbeschäftigt. Besonders reich ist das Thierstück vertreten durch Carl Steffeck (Schüler von Fr. Krüger und C. Begas, Pferde und Hunde, sonst auch mit Glück im Portrait und als Geschichtsmaler thätig: Albrecht Achill in der Nat.-Galerie u. a.), C. Arnold aus Cassel (Hunde; auch im Genre von Bedeutung), Albert Brendel (von europäischem Ruf: Schafe), Otto Weber (zur Zeit in Paris, Pferde, Rinder etc.), Eduard Ockel (Rinder u. a.), Freese (Rothwild), Emil Hallatz (Pferde) — die vier letzteren Schüler von Steffeck Als Illustratoren endlich wirken in mannigfaltiger Weise W. Scholz (für das Witzblatt „Kladderadatsch"), Ludwig Burger (Historisches, Militärisches, Arabeske), O. Wisniewski, O. Pletsch (Kinderwelt), L. Pietsch (F. Reuters „Stromtied" u. a.), Ludw. Löffler, H. Scherenberg u. A.

§. 380. An der Spitze der jungen Akademie zu Königsberg i. Pr. steht seit ihrer Gründung im Jahre 1845
ehrenvoll Ludwig Rosenfelder, geb. 1813 zu Breslau 1
(Rienzi im Kerker; Blendung Prinz Arthur's nach Shakespeare; Churfürst Joachim und Alba u. A.); ferner wirken dort Max Piotrowski (Fuchstaufe, Wanda, Gefangennahme

---

*) Paul Graeb, sein Sohn, ist bereits in gleicher Richtung thätig.

des Dauphins u. a.), der Landschafter A. Behrendsen, der
Architekturmaler H. Gemmel. (Von den beiden Erstge-
nannten und G. Gräf [Berlin] wird neuerdings die Aula der
dortigen Universität mit Fresken geschmückt.) Und selbst
2. in Danzig steht gegenwärtig eine Gruppe tüchtiger Künstler,
die Genremaler W. Striowski (polnische Juden in der
Synagoge 1862; desgl. Weichselschiffer, Flissen genannt u. a.)
und Otto Brausewetter (Duell aus dem vorigen Jahrh.)
und der Landschafter Carl Scherres gleichsam auf dem
äussersten Vorposten germanischer Kunst gegen Norden.

§. 381. Andrerseits wird auch fern im Süden, in der
alten Kunstmetropole Rom die stehende Colonie deutscher
Malerei gegenwärtig hoffnungs-, ja glanzvoll vertreten durch
1. Anselm Feuerbach (Tod des Aretino, Iphigenia in Tau-
rus 1862, Pietà, Francesca von Rimini u. a. bei v. Schack in
2. München), Böcklin (früher in Weimar: südlicher Wald in
Abenddämmerung und weibliches Brustbild ebenfalls bei
3. v. Schack) und Franz Lenbach (gleichfalls früher in Wei-
mar: Titusbogen 1860; Portrait des Malers L. v. Hagn 1863,
Hirtenknabe bei v. Schack). Wenn irgendwo, erscheint hier
der moderne Naturalismus als Durchgang zu etwas Höherem.
Daneben haben allerdings Paul Kiessling (aus Berlin) und
Schlosser eigenthümliche Allegorien ins Vaterland heim-
gesandt, deren geistiger Gehalt stark von malerischen Vor-
zügen überwogen wird. Römisches Volksleben schildert sehr
glücklich W. Wider.

§. 382. In der Schweiz wiegt über religiöse Malerei
1. (Paul Deschwanden in Stanz), Historie (Lugardon,
2. Gsell, Friedrich Waldhard: der Kampf am Grauholz,
Stückelberger in Basel: drei Kinder) und Genre (A. de
3. Meuron, Grosclaude, E. Girardet, K. Raumann, A.
Riedmann, Stelzner, Geiger: Münchhausen), noch stärker
als anderswo die Landschaft (nächst den Führern (Diday und
Calame, geb. 1018 zu Vevay, gest. 1864 zu Mentone), Dela-
peine, George, Duval, Brunner, neuerdings Snell
4. (Schmadribach), Scheuchzer, Fröhlicher, Castan, Ber-
thoud, Steffan) und das Thierstück vor (Carl Humbert:

Pferde und Rinder. J. L. Hefner, Braith, Fischer, 5.
Lieske und vor Allen Rud. Koller in Zürich: Mittagsruhe 6.
1861; Stiere in eine Wiese eingebrochen; Schafe am Quell 1864, von mächtigster realistischer Wirkung.)

§. 383. Von der gegenwärtigen französischen Kunst vermögen wir bei der bunten Mannigfaltigkeit ihrer Richtungen hier kaum annähernd einen Begriff zu geben. Hier, zum Theil noch von Ingres beeinflusst, die religiöse Kunst, bald
stylvoll und würdig (Gendron, früher antik-romantisch: 1.
St. Catharina für die Kirche St. Gervais; Michel Dumas: Crucifix; Jalabert u. a.), bald modern-sentimental (Bouguereau); bald die alten Meister, z. B. Veronese nachahmend (Sieurac) bald selbst in grausamen Martyrien an vergangene Kunstepochen gemahnend (Arsey, Bonnat, Charlet).
Daneben eine antike Richtung, bald altgriechische oder rö- 2.
mische Ereignisse und Zustände schildernd, bald (mythologisch oder nicht) wesentlich der Darstellung nackter Frauenschön-
heit gewidmet (Baudry, geb. 1828, Cabanel, geb. 1823), 3.
von den Einen scharf-archaistisch (Amaury Duval sonst in gleicher Eigenschaft kirchlich), von den Andern nebulistisch-sentimental (Hamon, geb. 1821), von Einzelnen mit allem Aufwand gelehrten Wissens und künstlerischer Vollendung behandelt (Gerôme: Tod Cäsars, Phryne vor Gericht, das Weib des Candaules u. a.). Im eigentlichen Geschichtsbilde mancherlei theils geläuterte, theils abgeschwächte Fortsetzung der Meister aus der
romantischen Schule*): Thomas Couture (geb. 1815), Colo- 4.
rist und Jünger Tizians, gleich Delacroix, correcter und minder genial, als dieser, aber darum desto mehr zum Lehrer und Vorbild
geeignet (Les Romains en décadence 1847), dort Charles 5.
Comte (geb. 1815) an Treue der historischen Auffassung und Feinheit der Empfindung Delaroche verwandt, aber genrehafter und minder tragisch (Carl IX. vor der Bartholomäusnacht, Jane Gray auf dem Todesgang, 1858, Heinrich III. und der Herzog von

*) Die umfangreichen und jedenfalls auch gedanklich nicht unbedeutenden Compositionen eines sonst wenig genannten Künstlers Chenavard (geb. 1808), mit denen die Republik von 1848 das Pantheon schmücken wollte, sind nicht zur Ausführung gekommen.

Guise in Blois; neuerlichst Ludwig XI. bei der — Rattenjagd). In der modernen Schlachtmalerei, wo H. Vernet als „überwunden“ betrachtet wird, neben dem grossen officiellen
6. Pracht- und Spectakelstück (Yvon, geb. 1817: Erstürmung des Malakoff, 1857), die schlichte Wahrheit, gelegentlich auch Poesie und Tragik des Kriegerlebens (Pils, geb. 1813: Jäger von Vincennes im Hinterhalt; Protais: Morgen vor, Abend nach der Schlacht, 1864).

Im Genre kreuzen sich zunächst wiederum jene antike und die Leys'sche Richtung, begegnen sich venezianische Vorbilder mit altdeutschen. In kleinsten Dimensionen vereint der mit Recht
7. berühmte Meissonier, (Louis Ernest, geb. 1813, feinste Ausführung und geistreichste Charakteristik, Mittelalter und Puderzeit (meist Einzelfiguren) und selbst historische Aufgaben (Schlacht bei Solferino, Napoleon im Jahre 1814). Zahlreiche Nachahmer umgeben ihn (Fichel, Chavet, Plassan, Ruyperez u. a.). Eine verwandte Gruppe (Toulmouche, Stevens, De Jonghe) macht die modernste Pariser grosse Welt (und Demi-monde), eine zweite (Anker, Dargelas, Merle, Castan) Mütter und Kinder des Volks zu ihrem
8. Stoffgebiet, während Courbet (geb. 1819) der „Leugner des Ideals“ und seine Anhänger, Mullet u. A. den blasirten Geschmack nicht ohne Erfolg durch die Wahl möglichst hässlicher und gemeiner Modelle, durch russige Farbe und forcirt
9. energische Technik zu brusquiren suchen. Mit diesen Naturalisten par excellence contrastiren denn wiederum die Fantaisisten (unter ihnen der berühmte Illustrator des Dante und Cervantes Gustave Doré (geb. 1833), Nanteuil, De Lemud, O. Penguilly L'Haridon und wohl auch die neueste Celebrität Moreau mit seiner Sphinx und Oedipus, 1865) nebst gewissen krankhaft schwermüthigen Nachfolgern L. Roberts, wie Hebert (Malaria 1850, u. a. aus dem ital. Volksleben).

Zwei gleichsam landsmannschaftliche Richtungen ziehen
10. sich durch die beiden Gebiete des Genre und der Landschaft: die orientalische (Marilhat, Bida, Gerôme, Magy, Pasini, Hauguet, Belly, und vor Allen Fromentin, geb. 1820: Nachtlager in der Wüste, 1863) und von besondrem

Werth und Gehalt die specifisch- (oder provinciell) französische: hier Adolph Bréton (Segnung der Felder im Ar- 11.
tois, 1857; Weihe der Kirche von Oignies 1863 u. a.), Brion,
Schüler, Marchal (alle drei Elsass), Lebux (Pyrenäen),
dort die Landschafter Th. Rousseau, geb. 1810, Français, 12.
geb. 1814 (Fusssteig durch's Korn und Wintersausgang im
Luxembourg), Bréton (Bruder des Genremalers), Lambinet,
Lapierre etc. und vor Allen Daubigny, geb. 1817 (Ufer
der Seine und Oise). Die moderne Pariser Landschaftsmalerei
für sich betrachtet, bietet aber auch noch andre Contraste:
des Südens Glut (Ziem) und seine classischen Linien (Achille 13.
Benouville); das feinste Verständniss der Form (Bellel)
neben phantastischer Verschwommenheit (Corot).

Im Portrait stehen neben den älteren Meistern (Winter- 14.
halter, Dubufe) ebenbürtig die neuern und neusten Baudry,
Cabanel und besonders Gust. Ricard. Das Thierbild
vertritt glänzend die berühmte Meisterin Rosa Bonheur; 15.
nächst ihr Aug. Bonheur (ihr Bruder), Brascassat u. a.);
das Stillleben mit grossem Reiz und Farbenschmelz Mon- 16.
ginot, Blaise Desgoffe, Philippe Rousseau und
besonders Robie.

Es stimmt ganz mit dem kosmopolitischen Charakter der 17.
heutigen (nicht bloss Pariser) Malerei überein, dass zu letzterer
so viele Ausländer gleichsam als Ueberläufer gehören: so
stammen Henri Lehmann (Prometheus und die Okeaniden;
Allegorisches im Pariser Stadthaus, Portraits) und sein Bruder Rud. Lehmann nebst Ferd. Heilbuth (Zöglinge
der Propaganda spazieren gehend, und zwei Cardinäle sich begegnend, 1863) aus Hamburg, Charles Müller (Actäon,
1863) aus Stuttgart; der überfruchtbare Schopin ist gar ein
Landsmann Overbecks, aus Lübeck.

§. 384. Wie die neusten Belgier, z. B. Meunier in 1.
Brüssel (Trappistenbegräbniss) oder Brillouin (ebendas., die
Politiker, in der Weise Meissoniers) von der französischen
Malerei nicht mehr zu trennen sind, so zeigt auch die holländische Kunst, die früher in ihren wenigen Historienbildern (Eckhout d. j.) an Rembrandt, in ihren Genrestücken 2.

(Vennemann, Schendel u. a.) an andre vaterländische Vorbilder gemahnte, in Landschaften sogar einen selbständigen
3 Werth beanspruchen durfte (B. C Koeckoeck, geb. 1803 zu Middelburg in Zeeland, gest. zu Cleve 1862: Mehreres in der Berliner National-Galerie und bei Ravené; Remi van Haanen, geb zu Amsterdam 1812, jetzt in Wien: Schneelandschaft bei Ravené, van Hove im Haag: Interieurs; Schotel: Seestücke, Schelfhout u. a.) — überwiegend französischen Einfluss in ihren neusten Productionen; wir setzen allerdings gern hinzu: so weit uns dieselben bekannt
4. sind. (Hermann ten Kate in Amsterdam: Conversationsbild bei Ravené.)

5. In Betreff der englischen (und nordamerikanischen) Malerei haben wir im vorigen Capitel Vergangenheit und Gegenwart zusammen gefasst.

§. 385. Die Malerei Italiens ward im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts völlig beherrscht von der französischen: Pietro Benvenuti aus Perugia (Judith im Dom von Arezzo, Tod des Priamus im P. Corsini zu Florenz), A. Appiani (Fresken im k Palast zu Mailand), Vincenzo Camuccini (Rom) werden den besten Schülern Davids zur Seite gestellt. Später schliesst Hayez in Mailand mit historischen und genrehaften Versuchen sich der romantischen Schule an; neben ihm werden uns die Brüder Dom. und Gugl. Induno (ebendas.), Giacomelli (Turin), Bellucci (Florenz) genannt, ohne dass wir von ihnen eine charakteristische Vorstellung gewönnen. Von Natale Schiavoni (Venedig) haben wir früher nackte Frauengestalten von mehr Lüsternheit als Liebreiz gesehen. Erst die letzten Jahre haben einzelne modern-italienische Bilder nach Deutschland geführt; von Vincenzo Zona (1863) eine Befreiung Victor Pisani's aus dem Kerker, von reichem Colorit, aber augenscheinlich aus neufranzösischer Schule, vielleicht Couture's; von Giuseppe Puricelli in Mailand (1866) ein „Frühstück“, in welchem der Blick durch die offne Thür auf die Strasse hinaus durch seine Naturwahrheit das Tauben fütternde Mädchen etwas zu stark beeinträchtigte; — Proben, die unsre

Theilnahme und Wissbegier lebhaft erregt haben, ohne im Entferntesten einen Schluss von irgendwelcher Tragweite zu gestatten. Letzteres gilt denn auch von den schriftlichen Zeugnissen, die wir hier und da sehr vereinzelt gedruckt fanden. In neuester Zeit endlich ist wiederholt ein Name vor uns aufgetaucht, dem vielleicht eine grössere Zukunft aufbehalten ist: Scipio Vannutelli aus Rom, vordem Schüler eines deutschen Künstlers, Wurzingers aus Wien, und schon darum für uns von Interesse. (Fastnachtsintrigue in Venedig im Pariser Salon von 1864; nach O. Mündler allerdings bei grossen Vorzügen, noch an Tiepolo (?) erinnernd; dagegen Scene aus dem Hohenliede, 1866, von K. Schnaase als durch tiefe Poesie und künstlerische Vollendung weit über das Gewöhnliche hinaus bezeichnet*). Hat die Neugestaltung Deutschlands wie Italiens im vorigen Jahre bereits zu näherer politischer Verbindung beider geführt, so dürfen wir von Letzterer vielleicht auch für die Kunst auf beiden Seiten Gedeihliches hoffen.

§. 386. In Spanien hatte nur Francisco Goya (y Lucientes, 1746—1828) seiner Zeit in Madrid hochgefeiert, dem französischen Einfluss der Schule Davids ein gewisses nationales Gegengewicht gehalten. Mehr als seine 1.
Bilder (Spanische Frauen auf einem Balkon beim Stiergefecht, früher im Besitz Louis Philipps, jetzt des Herzogs von Montpensier u. a.) werden seine geistvollen Radirungen gerühmt, theils Schreckensscenen des französisch-spanischen Kriegs, theils Phantastisches, Satyrisches etc. enthaltend**).

Während dagegen Don José Aparicio, Don José Madrazo jenem französischen Wesen rückhaltslos sich hingegeben hatten, zeigt des Letztern Sohn, Don Federigo Madrazo, in einem zu Rom entstandenen frühern Werke (Frauen am Grabe Christi) den Einfluss Overbecks (ähnlich 2.
auch Don José Galofre, Mendoza und wenige Andre).

---

*) Vergl. die Wiener „Recensionen“ 1864, S. 229 und Christl. Kunstbl. 1866, S. 56.

**) Vergl. Goya, par Charles Yriarte, Paris 1866, mit Proben seiner Werke.

Er wird als hervorragender Historien- und Portraitmaler bezeichnet. (Ein vielversprechender Sohn D. Federigo's studirt in Paris; ein jüngerer Bruder, D. Luis ist Portraitmaler.) José Utrera (geb. 1829), der 1847 mit einem Bilde: Gusmal el bueno (?) grosse Hoffnungen erregt, starb leider schon im folgenden Jahre *).

Neben ihm besitzt die gegenwärtige Kunst Spaniens zwei nicht unwürdige Vertreter altberühmter Namen in Ed. Cano zu Sevilla, der das historische Genre in beträchtlicher Dimension cultivirt (Ferdinand d. Kath. u. Isabella empfangen befreite Christensclaven) und in einem gesunden Realismus (Porträts, Studium von Zigeunerinnen) sich den grossen nationalen Vorbildern anschliesst, und Murillo, Director des Nat.-Museums zu Madrid, ebenfalls vaterländischer Historie zugewandt, beide noch in hoffnungsvollstem Lebensalter. Endlich wird auch ein Künstler deutscher Abkunft ehrenvoll genannt: Don Joaquin Becquer (Becker) Director in Sevilla (General Odonnel empfängt die Waffe des gefangenen Maroccanischen Feldherrn; nicht ohne Originalität). Von Landschaft u. a. Richtungen der Kunst verlautet Nichts; die Theilnahme des Publikums ist gering und allenfalls nur für patriotische Stoffe vorhanden.

§. 387. Die Kunst der skandinavischen Länder, Dänemarks, Schwedens, Norwegens steht natürlich im Allgemeinen mit der deutschen in mannigfachem Zusammenhang.
1. Wenig fruchtbar auf dem historischen Gebiet (Carl Bloch in Rom: Jairi Töchterlein; auch röm. Volksscenen) besitzt
2. sie einige tüchtige Vertreter des Genrefachs (W. Marstrand, Scenen aus Holbergs Lustspielen, Dalsgard: Mormonenpredigt, R. Simonsen: Orientalisches, Lootsen- und Kriegsscenen) namentlich aber der Landschaft (Bösen, Ellersen
3. Lunde, Skoogaard, Schovelin, Libert, Kiärschan,
4. neuerdings Stump und C. Naumann) und der Marine (W. Melby in Hamburg, C. F. Sörensen, Larson u. a.). Den in

*) Vergl. Passavant im D. Kunstbl. 1853, S. 146. Die Nachrichten aus der Gegenwart verdanken wir der Güte Waagens.

Düsseldorf lebenden Skandinaven haben wir noch C. A. D'Unker) (schwed. Hofmaler: die Kunstreiter), Aug. Jernberg, Nordenberg (sämmtlich Genremaler) und Axel Nordgren (Landschafter) beizufügen. Am bekanntesten durch figürliche Darstellungen aber ist in Deutschland sicher (neben Tidemand) Elisabeth Jerichau-Baumann aus Kopenhagen (Gestrandete an der Nordsee 1866 u. A.).

5.

6.

§. 388. Von der Malerei in Russland, so weit sie nicht in den Banden der kirchlichen Ueberlieferung liegt, ist uns Wenig berichtet, doch besitzt ihre Vergangenheit wenigstens Einen bedeutenden Historienmaler, Brüloff (Untergang Pompeji's), ihre Gegenwart einen Landschafter von Ruf, Aiwazowski, dessen effektvolle Bilder in der Weise Gudins man auch in Deutschland gesehen hat. Einzelne Künstler slavischer Nationalität gehören fremden Schulen an; so der französischen der Galizier Rodakowski (in Paris: Portraits), der belgischen Jaroslaw Czermak aus Prag, Schüler Gallaits, der mit seiner „Razzia" (nacktes Weib in der Gewalt türkischer Milizen, 1861) wohlberechtigtes Aufsehen gemacht hat. Die alte Heimath der Kunst, Hellas, harrt wie der wissenschaftlichen, auch noch der künstlerischen Wiedergeburt.

1.

2.

3.

4.

Indem wir diese Worte niederschreiben, sind die Künstler aller Nationen wiederum in einem jener grossen Wettkämpfe begriffen, wie kein Jahrhundert deren gekannt hat, der Concurrenz der Pariser Weltausstellung von 1867. Möge sie künftigen Geschichtsschreibern einen neuen glorreicheu Aufschwung, einen zweifellosen Sieg — nicht dieser oder jener Nationalität, sondern der gesammten Kunst bezeichnen!

Literatur.

Allgemeine Kunstgeschichten etc.

Dr. Carl Schnaase: „Geschichte der bildenden Künste." Düsseldorf seit 1843. Bis jetzt 3 Bde. in 8. (Zweite Auflage seit 1866 in Vorbereitung.)

Dr. Franz Kugler: „Handbuch der Kunstgeschichte." Vierte Aufl., bearb. v. W. Lübke. Stuttgart 1861. 2 Bde.

Gottfried Kinkel: „Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern." Bonn 1845. Band I, die altchristl. Kunst.

Diesen schliesst sich als wichtigstes periegetisches Werk an:

Dr. G. F. Waagen: „Kunstwerke und Künstler in England und Paris." Berlin 1837—39. 3 Bde. (Bd. I. u. II. England, Bd. III. Paris.)

Geschichte der Malerei:

Eméric-David: „Histoire de la peinture au moyen-age etc. avec une notice sur l'auteur par P. L. Jacob, Bibliophile." Paris 1842. 1 Bd. in 8. (Der Text ohne Werth, die Anmerkungen dagegen durch eine Fülle von Citaten aus mittelalterlichen Autoren sehr wichtig.)

Periegetische Werke über Malerei:

J. D. Passavant: Kunstreise durch England und Belgien. Frankfurt a. M. 1833. (Ein sehr wichtiges und brauchbares Werk.)

A. Hirt: Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag. Berlin 1830. U. a. m.

Die wichtigsten unter den lexikalischen Werken:

Füssli: Allgemeines Künstler-Lexikon. Zürich 1779, nebst den Supplementen von 1806—1824.

Dr. G. K. Nagler: Neues allgemeines Künstler-Lexicon. Band I—XX. München 1835—1852.

Ders.: Die Monogrammisten etc. München 1857—60. 2 Bände.

Fr. Müller, Klunzinger und Seubert: Die Künstler aller Zeiten und Völker Bd. I—III. Stuttgart 1857—1864.

Allgemeine Literatur für das Studium der italienischen Malerei.

Früheste Sammlung kunsthistorischer Notizen von Lorenzo Ghiberti (florentinischem Bildhauer, gest. 1455): Commentario sulle Arti. Auszugsweise gedruckt bei Cicognara: Storia della scultura. Vol. II. p. 99 ff.

Hauptwerk bis auf die Geschichte der Zeitgenossen des Verfassers:

Giorgio Vasari: Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti. Firenze 1550. — Zweite vom Verfasser berichtigte und vermehrte Ausgabe: Firenze 1568. — Abdruck des Textes in den späteren Ausgaben: Bologna 1647 und 48 — 1663, und Firenze 1823. — Wichtig durch Anmerkungen und Berichtigungen: Roma 1759 (Colle note e illustrazioni di Gio. Bottari.) — Ebenso: Livorno und Firenze (vom zweiten Theile an), 1767—72. — Minder brauchbar: Siena 1791—94 (pubbl. per opera del P. Guglielmo della Valle.) — Abdruck der letzteren: Milano 1807 (Dalla società tipografica de' Classici Italiani). — Deutsche Ausgabe: Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister etc. beschrieben von Giorgio Vasari. Aus dem Italienischen. Mit den wichtigsten Anmerkungen der früheren Herausgeber, so wie mit neueren Berichtigungen und Nachweisungen begleitet und herausgegeben von Ludwig Schorn, nach dessen Tode fortgesetzt von Dr. E. Förster, Stuttgart und Tübingen, 1832—49. 6 Bände.

Hieran schliessen sich zunächst an:

Raffaello Borghini: Il Riposo, in cui della pittura e della scultura si favella, de' più illustri pittori e scultori ecc. Fiorenze 1584.

D. Jacopo Morelli: Notizia d'Opere di disegno nella prima metà del secolo XVI. scritta da un anonimo di quel tempo. Bassano 1800.

Filippo Baldinucci: Noticie dei professori del disegno da Cimabue in quà ec. Firenze 1681 — 1728. — Spätere Ausgaben: Firenze 1767—74 (Ediz. accresciuta di annotazioni da Dom. Maria Manni). — Torino 1768 — 1817 (con varie dissertazioni, note ed aggiunte da Gius. Piacenza).

Werke über die Kunstgeschichte einzelner Städte, Landschaften und Orden:

C. Carlo Cesare Malvasia: Felsina pittrice. Vite de' pittori Bolognesi. Bologna 1678. — Fortgesetzt von L. Crespi: Vite de' pitt. Bol. non descritte nella Felsina pittr. Roma 1769.

Carlo Ridolfi: Le maraviglie dell' arte; ovvere le vite degli illustri pittori Veneti e dello stato. Venezia 1648.

Aless. Longhi: Compendio delle vite de' pittori Veneziani istorici più rinomati del presente Secolo. Venezia 1762.

Zanetti: Della pittura Veneziana e delle opere pubblicate dei Veneziani maestri. Venezia 1771. (Sehr wichtig.)

Fabio Maniago: Storia delle belle arti Friulane. Venezia 1819.

Gio. Batt. Verci: Notizie intorno alla vita ed alle opere de' pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano. Venezia 1775.

L. Crico: Lettere sulle belle arti Trivigiani. Treviso 1833.

C. Bart. del Pozzo: Le vite de' pittori, scultori ed architetti Veronesi. Verona 1718.

C. Franc. Maria Tassi: Vite de' pitt., scult. e archit. Bergamaschi. Bergamo 1793.

Gio. Batt. Zaist: Notizie storiche de' pitt., scult. ed archit. Cremonesi. Cremona 1774.

Lod. Vedriani: Raccolta de' pitt, scult., archit. Modanesi più celebri. Modena 1622.

Girol. Tiraboschi: Notizie de' pitt., scult., incis., archit., nati negli stati del Duca di Modena. Modena 1786.

Ces. Cittadella: Catalogo storico de' pitt. e scult. Ferraresi e delle opere loro. Ferrara 1782.

Lione Pascoli: Vite de pitt., scult. ed archit. Perugini. Roma 1732.

Rafaele Soprani: Le vite de' pitt., scult. ed archit. Genovesi e de' forestieri che in Genova operarono. Genova 1674. — Zweite Ausgabe: Genova 1678 (Accresciute ed arichite di note da C. Gius. Ratti.)

Etruria pittrice, ovvero storia delle pittura Toscana. Firenze 1791—95.

Fra Gugl. della Valle: Lettere Sanesi. Venezia 1782—86. (Studien über die Kunstgeschichte von Siena.)

Bernardo de' Dominici: Vite de' pitt., scult., e archit. Napoletani. Napoli 1742.

(Fil. Hackert:) Memorie de' pittori Messinesi. Napoli 1792. Memorie de' pittori Messinesi. Messina 1821.

Gio. Paolo Lomazzo: Trattato dell' arte della pittura ec. Milano 1584. (Dieselbe Ausgabe auch mit der Jahrzahl 1585. — Wichtig für die Geschichte der mailändischen Schule.)

Padre L. Vinc. Marchese: Memorie de' piu insigni Pittori, Scultori ed architetti Domenicani etc. Firenze 1845. Vol. I. (Französische Uebersetzung von Montalembert.)

Werke über die spätere Zeit der italienischen Kunst:

Gio. Baglione: Le vite de' pitt., scult., archit. del pontificato di Gregorio XIII. 1572 fino al 1642. Roma 1642. — Spätere Ausgabe: Napoli 1733 (colla vita di Salvator Rosa scr. da Gio. Batt. Passeri.)

Giambatt. Passeri: Vite de' pitt., scult. e archit. che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673. Roma 1772.

Bellori: Le vite de' pitt., scult., archit. moderni. Roma 1672. — Zweite Ausgabe: Roma 1728 (colla vita del cav. Luca Giordano.)

Lione Pascoli: Vite de' pitt., scult. ed archit. moderni Roma 1730—36.

Göthe: Winckelmann und sein Jahrhundert. Tübingen 1805.

Die wichtigeren Monographieen über das Leben und die Werke einzelner Künstler sind im Texte erwähnt.

Unter den zahlreichen Werken, in welchen die allgemeine Geschichte der italienischen Malerei behandelt wird, sind besonders anzuführen:

D'Argenville. Abregé de la vie de plus fameux peintres. Paris 1742—45. — Spätere Ausgaben: Paris 1762, und Paris 1787. — Deutsche Ausgabe: Leben der berühmtesten Maler etc. von A. J. D. d'Arg. aus dem Franz. übers. und mit Anmerkungen von J. J. Volkmann. Leipzig 1767—68. (Im ersten und zweiten Bande die Italiener.)

Ab. Luigi Lanzi: La storia pittorica dell' Italia inferiore. Firenze 1792. — Vollständiger: Storia pitt. dell Italia dal resorgimento delle belle arti fin presso a fine del XVIII secolo. Bassano 1795. — Neue, verbesserte und vermehrte Ausgabe: Bassano 1809. — Ed. quarta: Pisa 1815—17. — Deutsche Ausgabe: Geschichte der Malerei in Italien etc. von Ludwig Lanzi. Aus dem Ital. übers., und mit Anmerkungen von J. G. v. Quandt, herausgegeben von A. Wagner. Leipzig 1830—33.

J. D. Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten. Band I. und II. (die Geschichte der italienischen Malerei enthaltend). Göttingen 1798 bis 1801.

Comte Grégoire Orloff: Essai sur l'histoire de la peinture en Italie. Paris 1823. — U. a. m.

Briefsammlungen von Bottari, Gualandi u. A.

Wichtige Urkundensammlung: Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti dal Dott Giovanni Gaye. Con facsimile. Firenze 1839—41. 3 Vol. in 8.

Neuere Werke zur Aufklärung der Entwickelungsgeschichte der italienischen Kunst.

S. Agincourt: Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe. Paris 1811—23. 6 Vol. in fol. ornés de 325 pl.

C. F. von Rumohr: Italienische Forschungen. Berlin und Stettin 1827—31. (Ueber die Kunst des früheren Mittelalters, über

die toskanischen und umbrischen Schulen des XIII. bis XV. Jahrhunderts, und über Rafael. Höchst wichtig in vielfacher Beziehung, vornehmlich durch Untersuchung und Mittheilung urkundlicher Zeugnisse.)

E. Förster: Beiträge zur neuern Kunstgeschichte. Leipzig 1835. (Ueber die toskanischen Schulen des XIII. und XIV. Jahrhunderts.)

J. A. Crowe et G. B. Cavalcaselle: A new History of Painting in Italy from the II to the XVI century. London, John Murray 1864. (Bis 1866 drei Bände. Sehr wichtig.)

Die Literatur der Kunstreisen in Italien und der Beschreibungen dort vorhandener Kunstwerke ist unübersehlich. Zu den vorzüglichsten und brauchbarsten derselben gehören

für die frühere Zeit (vor den französischen Eroberungen):

J. J. Volckmann: Historisch-kritische Nachrichten von Italien etc. Leipzig 1777—78. (Zweite Ausg.)

v. Ramdohr: Ueber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom. Leipzig 1787.

F. F. Hofstätter: Nachrichten von Kunstsachen in Italien. Wien 1792. (Zwei Theile: Venedig, Padua, Ferrara, Bologna.) U. a. m.

für die neuere Zeit:

B. Speth: Die Kunst in Italien. München 1819—23.

Fr. H. von der Hagen: Briefe in die Heimat. Breslau 1818—21. (Wichtig für die Werke des früheren Mittelalters.)

F. F. von Rumohr: Drei Reisen nach Italien. Leipzig 1832.

E. Platner, C. Bunsen, E. Gerhard, W. Röstell: Beschreibung der Stadt Rom. Stuttgart und Tübingen 1830 ff. 4 Bde. in 8. (Platner's Auszug aus diesem Werke: Beschreibung Rom's, Stuttgart und Tübingen 1845. 1 Bd. in 8.)

J. Burckhardt: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genusse der Kunstschätze Italiens. 8. Basel 1856.

Literatur für das Studium der niederländischen und deutschen Malerei.

Carel van Mander: Het Schilder Boeck. T' Amsterdam 1618. (Aelteste Sammlung kunstgeschichtlicher Notizen für niederländ. etc. Kunst, von den Eyck's an bis auf die Zeit des Verfassers.)

Arnold Houbraken: De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen. (En vervolg op het Schilderboeck van C. van Mander.) In's Gravenhage. 1753. (Das wichtigste Werk für die Epoche des XVII. Jahrhunderts.)

Joh. van Gool: De nieuwe Schouburg der Nederlantsche Kunstschilders en Schilderessen. In's Gravenhage. 1750, 51. (Späteste Zeit der niederländischen Kunst.)

Jacob Campo Weyerman: De Levens-Beschryvingen der Nederlandsche Konstschilders en Konstschilderessen. In'sGravenhage 1729. (Gesammt-Uebersicht von den Eyck's an bis auf die Zeit des Verfassers.)

Joachim von Sandrart: L'Academia Todesca (sic) della Architectura, Scultura e Pittura: Oder, Teutsche Akademie der Edlen

Bau-, Bild- und Mahlereikünste. 1676—79. (Wichtig für die Geschichte der Zeitgenossen des Verfassers.) — Neue Ausgabe von Volckmann, Nürnberg 1768—73.

J. Merlo: Nachrichten von dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler (mit 174 lithogr. Abb.) Köln 1850. Fortsetz. I. ebd. 1852.

Johann Neudörffers Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten, so innerhalb hundert Jahren in Nürnberg gelebt haben, 1546; — nebst der Fortsetzung von Andreas Gulden, 1660. Nürnberg 1828.

J. Baader: Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs. Nördlingen 1860 u. 1862.

R v. Rettberg: Nürnberger Briefe. Hannover 1846. 8.

Paul von Stettend J.: Kunst-, Gewerbs- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg. Augsb. 1779. (Zweiter Bd 1788.)

Heinr. Seb. Hüsgen: Artistisches Magazin, enthaltend das Leben und die Verzeichnisse hiesiger (Frankfurtischer) Künstler. Frankfurt a. M. 1790.

Grüneisen u. Mauch: Ulm's Kunstleben im Mittelalter. Ulm 1840. 8.

B. Descamps: La vie des peintres flamands, allemands et hollandois Paris 1753—64. (Gesammt-Uebersicht.)

J. D. Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden Hannover 1815—20. (Gesammt-Uebersicht. Reichliches und — bei gehöriger Vorsicht — sehr brauchbares Material für die deutsche Kunst des früheren Mittelalters.)

Fuessli: Geschichte der besten Maler in der Schweiz. Zürich 1755, 56. — Dlabacz: Allgemeines historisches Künstler-Lexicon für Böhmen. Prag 1815. — U. a. m.

K. Schnaase: Niederländische Briefe. Stuttgart und Tübingen 1834.

Werthvolles periegetisches Werk: Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, Leipzig 1843 und 45. (Erster Band: Erzgebirge und Franken, zweiter Band: Baiern, Schwaben, Basel, Elsass und Rheinpfalz.)

Alfred Michiels Histoire de la peinture flamande et hollandaise, depuis ses debüts jusqu'en 1864. Paris 1847—67, bis jetzt 5 Bde.

J. A. Crowe et G. B. Cavalcaselle: The early Flemish painters London, J. Murray 1857.

G. F. Waagen, Handbuch der Geschichte der Malerei. Stuttgart, Ebner und Seubert 1862 Bd. I. die deutschen und niederländischen Malerschulen.

Raczinski, Graf A.: Histoire de l'art moderne en Allemagne 3 Bde. Text, 1 Band Kupfertafeln.

E. Förster: Geschichte der deutschen Kunst. 5 Bde. Leipzig 1861.

Die wichtigeren Monographien über das Leben und die Werke einzelner Künstler und Schulen, sowie einzelne Aufsätze in Zeitschriften u. dergl. sind im Text angeführt.

Die wichtigsten Werke über die spanische Malerei sind im Text Bd. II, S. 600 u., diejenigen über die französische Bd. II, S. 596, diejenigen über die englische Bd. II. S. 599 angeführt.

Uebersicht der brauchbarsten Kupferstich-Werke und Lithographien.

Musée de peinture et de sculpture, ou recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe. Dess. et grav. par Réveil avec des notices etc. par Duchesne aîné. Paris 1829—1834. Gute Umrisse in klein 8. Sehr reiche Uebersicht, doch leider nicht in zweckmässigster Auswahl: von den älteren Meistern vor Rafael sind nur sehr wenige Proben gegeben, die Schule des Leonardo da Vinci fehlt ganz; u. dergl. m.

Choix de tableaux et Statues de plus célèbres Musées et Cabinets étrangers. Par une société d'artistes et d'amateurs. Paris 1819. Umrisse in kl. 8. Gute Ausgabe, aber, wie es scheint, unvollendet.

Seroux d'Agincourt: histoire de l'art par les monumens. (S. oben.) Umrisstafeln in fol., die früheren Epochen der Kunst bis auf Rafaels Zeit darstellend.

Schola italica picturae, sive selectae quaedam summorum e schola italica pictorum tabulae aere incisae, cura et impensis Gavini Hamilton. Roma 1771. Prachtwerk in fol., 40 trefflich ausgeführte Kupferstiche nach den bedeutendsten Meistern enthaltend.

Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celuy de Monseigneur le Duc d'Orleans et dans d'autres cabinets. (Par Crozat.) Prachtwerk in fol. 2 Voll., 1729 und 1742. Ein bedeutender Theil der hier dargestellten Gemälde befindet sich gegenwärtig in England.

The british Gallery of Pictures by H. Tresham etc. London 1818. Eine Auswahl in England vorhandener Werke, chronologisch geordnet.

The italian school of design: being a series of Fac-similes of original drawings by the most eminent painters and sculptors of Italy etc. by William Young Ottley. London 1823. Grossfol. Besonders wichtig für Rafael.

Vies et oeuvres de peintres les plus célèbres de toutes les écoles. Recueil classique par C. P. Landon. Umrisse in klein fol. (Im Text, bei den einzelnen Meistern, deren Werke hierin enthalten sind, angeführt.)

Etruria pittrice. (S. oben.) Für jeden einzelnen Meister der toskanischen Schule ein Kupferstich nach einem seiner Hauptwerke. U. a. m.

G. Rosini: Storia della pittura italiana, 1840 ff. (Vier Bände mit zahlreichen kleinern Abbildungen und einem grossen Atlas von Umrisszeichnungen.)

Charles Blanc: Histoire de Peintres de toutes les écoles. Paris 1855.

Denkmäler der Kunst von den ersten künstler. Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart. Neue Ausgabe in 2 Bdn., Text von v. Lützow u. W. Lübke. Stuttgart 1858 (existirt auch in wohlfeiler Volksausgabe).

Gallerie der Kunstgeschichte. (Photographien). Berlin bei Schauer 1866.

Galerie - Werke.

Musée français. Prachtwerk in fol. Auswahl von den Werken, welche sich zur Zeit der Kaiserregierung im Pariser Museum befanden.

Annales du Musée, ou Recueil complet de gravures d'après les tableaux etc. etc. du Musée roy. de France aux différentes époques de son établissement et dans son état actuel etc. par C. P. Landon. Seconde édition. Ecoles italiennes.) Paris 1829. Umrisse. Die zweite Ausgabe durch zweckmässige Anordnung brauchbarer als die erste.

Pinacoteca del palazzo reale delle scienze e delle arti di Milano, pubbl. da Michele Bisi etc. Milano 1812—33. Umrisse in 4. — Ausdehnung der Galerie zur Zeit der französischen Herrschaft, da Mailand das Central-Museum für Italien bildete.

Tableaux, Statues etc. de la Galerie de Florence et du Palais Pitti, dess. par Wicar etc. 2 Vol. Paris 1789—92. Prachtw. in gr. Fol.

L'Imp. e Reale Galleria Pitti, incisa ad un contorno condotto, d'illustrazioni fornita e pubblicata da Luigi Bardi, Firenze (seit 1836). kl. Fol.

Reale Galleria di Firenze illustrata. Firenze 1817 etc. Umrisse nach den Gemälden in der Gallerie der Ufficj.

La Pinacoteca della ponteficia Accademia delle belle arti in Bologna, pubbl. di Francesco Rosaspina. Bologna 1833. Ausgeführte Kupferstiche in kl. Fol

Real Museo Borbonico. Napoli 1824 etc. Gallerie von Neapel, zumeist jedoch Werke antiker Kunst. Umrisse in 4.

Pinacoteca della etc. Accademia Veneta etc. da F. Zanotto. Venedig, seit 1831.

Fiore della ducale Galleria Parmense. Parma 1824. Umrisse in fol. Unvollendet.

La Reale Galleria di Torino, illustrata da Roberto d'Azeglio etc. Torino (seit 1836). gr. Fol.

Gemäldegallerie des k. Museums in Berlin etc. Berlin 1841 u. ff.

Galerie de l'Ermitage etc. par Labensky, Petersburg, seit 1805.

Kaiserl. königl. Bilder-Gallerie im Belvedere zu Wien. Nach den Zeichnungen von Perger gest. von verschiedenen Künstlern. Wien 1821—28. Kleine ausgeführte Kupferstiche.

The National Gallery of pictures by the great masters. London. Ausgeführte Blätter in gross 4.; seit 1833 erscheinend. — Valpy's Nat. Gall. of painting and sculpture, in 8., mit leichten Skizzen. — U. a. m.

Engravings of the most noble the Marquis of Stafford's Collection of Pictures in London. By W. Y. Ottley etc. London 1818. fol. mit kleinen ausgeführten Kupferstichen. U. a. m.

Sammlung alt-nieder- und oberdeutscher Gemälde der Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée und Joh. Bertram, lithographirt von J. N. Strixner. 38 Lieferungen in gr. Fol. (Die Lieferung zu 3 Blättern.)

Königl. Bayerische Gemäldesammlung zu München und Schleissheim, herausg. von Piloty, Selb u. Comp. Lithographieen in gr. Fol.

Auswahl der vorzüglichsten Gemälde der Pinakothek in München (als Folge des ebengenannten Werkes).

Herzogl. Leuchtenbergische Gallerie (ehem. zu München), eine Auswahl der vorzüglichsten Bilder (den vor. in der Einrichtung gleich).

Sammlung von Lithographieen nach den vorzüglichsten Gemälden der K. Gallerie zu Dresden, herausgegeben von J. Wunder. — Die vorzüglichsten Gemälde der Königl. Gallerie zu Dresden in lith. Nachbildungen, herausgegeben von Hanfstängl und Lage.

Musée royal de la Haye, lith. etc. Amsterdam. Holländisch: Het Koninglijk Museum van's Gravenhage) 20 Hefte, zu 3 Blättern, in Fol.

Andre Kupferstichwerke, namentlich solche, die sich auf die Leistungen einzelner Künstler beziehen, sind an ihrer Stelle im Texte angeführt. Die Bezeichnung der einzelnen Blätter, welche nach den im Text besprochenen Gemälden gestochen sind, war unausführbar, da das Buch in solcher Weise über die Gebühr angeschwollen sein würde. Nur wenige Ausnahmen hievon haben statt gefunden. Für diesen Mangel entschädigen zum Theil vorhandene Verzeichnisse, deren vorzüglichste sind:

Hans Rudolph Füssli's kritisches Verzeichniss der besten, nach den berühmtesten Malern aller Schulen vorhandenen Kupferstiche. Zürich. Band I—III. (die Italiener enthaltend) 1798—1802.

Catalogue raisonné du Cabinet d'Estampes du feu Mr. Winkler. Par Mich Huber. 4 Bände. Leipzig 1802.

Für Alles Uebrige genügt es, den Leser auf „Rudolph Weigel's Kunstcatalog", seit 1833 zu Leipzig in einzelnen Heften erscheinend, zu verweisen, wo sich für die gesammte Kunstbibliographie die reichlichste Auskunft findet.

Kurze Uebersicht der wichtigern Schulen.*)

Byzantinische Schule I, 89—140. Vgl. auch 162—163, 167—174.

Schule des Berges Athos I, 136—140.

Bolognesische Schule 14. Jh. I, 386—389. Zeit des Francia II, 96—100. Schüler des Francia II, 167—266. Manieristen II, 351—352. Zeit der Caracci III, 14—33.

Ferraresische Schule 15. Jh. II, 50—52. Zeit Garofalo's II, 266—269.

Florentinische Schule nebst Toscana, ausg. Siena. 13. Jh. I, 312—323, 324—325. Giotto u. Schule I, 333—369. — 15. Jh. I, 379—386. II, 12—40. Leonardo, Michelangelo und Zeitgenossen II, 111—168. Manieristen II, 345—348. Eklektiker III, 35—39.

Lombardische Schule 13. Jh. I, 311—312. — 14. Jh. I, 386—402. 15. Jh. II, 42—57. Correggio und Schule II, 278—293. Schule der Campi III, 33—34. (Veroneser I, 399, II, 41, 75—76, 276—277, 333.)

Mailändische Schule (vgl. Lombardische Schule) 15. Jh. II. 53—56. Leonardo II, 111—123. Schule Leonardo's II, 130—140. Schule der Procaccini II, 34—35.

Neapolitanische Schule sammt Unteritalien und Sicilien 11. und 12. Jh. I, 122—124. — 13. u. Anf. d. 14. Jh. I, 310, 329. — 14. Jh. und bis 1450 I, 410—412. 1450—1500 II, 102—106. Zeit des A. di Salerno und Polidoro II, 259—262. Manieristen II, 252. Naturalisten d. 17. Jh. III, 44—50.

Paduanische Schule (vgl. Lombardische Schule 15. Jh. II, 41—51.

Römische Schule. Rafael und Schule II, 169—271. Schüler Michelangelo's II, 155—156. Manieristen II, 348—351. Zeit des Sacchi, Maratta, Pietro di Cortona etc. III, 26, 27, 39, 50, 52, 53.

*) Das Wort „Schule" bezeichnet hier natürlich bloss die fortlaufende Kunstthätigkeit eines Ortes oder einer Gegend, ohne strengern Bezug auf schulmässige Stylüberlieferung.

Sienesische Schule 13. Jh. I, 315, 325—329. — 14. u. 15. Jh. I, 370—379. Seit Ende des 15. Jh. II, 101—102. Zeit Sodoma's II, 272—276. Manieristen II, 348.

Umbrische Schule 14. Jh. bis 1450 I, 406—410. 15. Jh. u. Anf. des 16. Jh. II, 77—95. Rafael II, 169 ff. Manieristen II, 345—346.

Venezianische Schule 10. u. 11. Jh. I, 117—122. — 12. u. 13. Jh. I, 306—310. — 14. Jh. und bis 1450 I, 401—406. — 15. Jh. II, 58—75. Von Giorgione und Tizian bis auf Bassano II, 294—332. Maler des 17. Jh. III, 51—53.

Spätere italienische Schule. Genremaler III, 169—172. Landschaftmaler etc. III, 182—183, 211—212, 217—218. Classische Periode, Batoni II, 221 ff., Nachfolger Davids, III, 292.

Schwäbische und oberrheinische Schule. Goth. Styl I, 220—231. Anfang d. 15. Jh. I, 288—289. — 15. Jh. II, 430—451 (einschliesslich M. Schongauer und die Schule von Augsburg). 16. Jh. II, 530—560 (Schaffner, Baldung, Holbein, Manuel).

Baierische und österreichische Maler 15. Jh. II, 456.

Prager Schule 14. u. 15. Jh. I, 249—256.

Nürnberger (fränkische Schule). Goth. Styl I, 242. Um 1400 I, 256—259. — 15. Jh. II, 451—455. A. Dürer u. Schüler II, 468—516.

Sächsische Schule 16. Jh. Cranach etc. II, 516—530.

Kölnische u. a. niederrheinische Schulen roman. Styl I, 180—187, Goth. Styl I, 222—228, 235 ff., 239—241, 245. Wilhelm und Stephan nebst Schülern und Zeitgenossen I, 259—285. Flandr. Einfl., 15. Jh. II, 416—224. — 16. Jh. II, 560—569, 593—594.

Westphälische Schule. Goth. Styl I, 243. Köln. Einfluss I, 284—285. Flandr. Einfl. 15. Jh. II, 425—429. — 16. Jh. II, 569—571.

Deutsche Schulen unter ital. Einfl., im 16. Jh. II, 593—596; im 17. Jh. III, 93—95. Unter niederländ. Einfl. III. 175, 186. Classische Periode III, 218—223. Romant. Periode und neuere Zeit III, 224—253, 281—288. (Schulen von München, Düsseldorf, Berlin etc.)

Niederländische Schulen I, 174, 180, 191, 198. (10. bis 13. Jh.) Goth. Styl: I, 218—220. Ende des XIV. Jahrh. I, 291—296.

Flandrer des 15. Jh. II, 358—408 u. 409. Zeit des Liemakern und de Crayer III, 78.

Holländer des 15. Jh. II, 410. Maler des 16. Jh. II, 572—575, 582—585. Maler des 17. Jh.: Rembrandt und Schule III, 78—92. Genremaler III, 148—168. Landschaftsmaler III, 191—210. Thier- und Stilllebenmaler II, 212.

Brabanter des 16. Jh. II, 576—582 u. ff. Niederländer unter ital. Einfluss II, 588—593. Schule des Rubens III, 54—77. Genremaler III, 185—198. Landschaftmaler III, 177—182.

Niederländer des 17. Jh. von ital. Richtung III, 92—94, von franz. Richtung III, 96—107.

Class. Periode III, 224 ff. Neuere Belgier III, 268—272. Neuere Holländer III, 291.

Französische Schule I, 152, 155, 156, 159, 160, 191, 198—199, 202, 204—207. (11. bis Anf. des 13. Jh.) Goth. Styl I, 211—216. Ende des 14. Jh. I, 291—296. — 15. Jh. II, 411—415. — 16. Jh. II, 596—599. Schüler Caravaggio's III, 43. — 17. u. 18. Jh. III, 124—131, 171—173, 185—191. 210. Classische Periode III, 254, 260. Romant. Periode u. neuere Zeit III, 260—268. 289—391.

Englische Schule. Angelsachsen I, 147—148, 154, 173, 174. — 11. bis 13. Jh. I, 176, 180, 191, 199. Goth. Styl I, 216—218. 16. Jh. II, 599—600. — 17. u. 18. Jh. III, 132—138, 173—175, 211. Neuere Zeit III, 273—279.

Spanische Schulen 15. Jahrh. II, 458—460. — 16. Jahrh. II, 600—608. — 17. Jahrh. III, 97—124, 170, 211. Einw. v. Mengs III, 220—223. Neuere Zeit 293—294.

Portugiesische Schule 15. Jh. II, 461—462. — 16. Jh. II. 608.

Ortsverzeichniss.

(Zweifelhafte Benennungen sind bei wichtigern Bildern mit einem Fragezeichen versehen, unwahrscheinliche eingeklammert. — Das Zeichen o bedeutet die obere Hälfte der Seite, u die untere, N die Anmerkungen, Min. Miniaturen, Mos. Mosaiken, Cop. Copie, Sch. Schule. — Unter den Namen der Kirchen sind auch deren Nebengebäude und Klosterräume mit begriffen.)

Italien.

ALZANO (unweit Bergamo). Kirche. (Lorenzo Lotto?) II, 305 o.

AMALFI. Dom. Erzthüren des 11. Jh. I, 130 o. — (Zingaro?) II, 104 N. — (Donzelli?) II, 104 N.

AQUILEJA. Dom. Mosaiken d. 9. Jh. I, 116 u.

AREZZO. Dom. Berna v. Siena I, 376 u. — Pietro Benvenuti III, 292. S. Francesco. Piero d. Francesca II, 38 o.

ARONA (am Lago maggiore). Kirche. Gaud. Vinci I, 137 o.

ASSISI. Dom. Langob. Wandgem. I, 87 N. — Nic. Alunno II, 82 o.
S. Andrea. Ingegno II, 91 o.
S. Caterina (od. S. Antonio, od. S. Giovanni di via superba). Martinellus, M. de Gualdo und P. Ant. di Fuligno II, 79 o.
Confraternità di S. Francesco. P. Antonio di Fuligno (?) II, 79 N.
S. Damiano. Eus. di S. Giorgio II, 92 u.
S. Francesco. Giunta Pisano I, 315 o. — Cimabue I, 320 o., 321 u. Schule d. Cimab. I, 323 o. — Giotto I, 335 o, 342 u. — Giottino I, 350 u. — Giov. da Milano (?) I, 351 u. — Spagna II, 91 u.
Madonna degli Angeli (bei Assisi). Spagna II, 92 o.

LA BASTIA (unweit Perugia). S. Angelo. Nic. Alunno II, 82 o.

BERGAMO. S. Maria Maggiore. Angelika Kauffmann III, 222 o. S. Spirito. A. Previtali II, 71 u.

BOLOGNA. Kirche del campo santo. Malerei d. 14. Jh. I, 387 u.
S. Cecilia (bei S. Giacomo). Franc. Francia II, 98 o.
S. Domenico Petrus Johannis I, 388 u.
S. Giacomo maggiore. Jacobus Pauli I, 388 o. — Lorenzo Costa II, 50 u., 51 o. — Franc. Francia II, 96 u., 97 o.

Madonna della Mezzaratta. Sim. v. Bologna u. Jacobus Pauli I, 388 o. Lor. u. Christof. v. Bologna I, 389 o.
S. Michele in Bosco. Lod. Caracci III, 17 o.
San Petronio. Lorenzo Costa II, 51 u., 100 u.
Pal. Hercolani. Franco Bolognese I, 387 o.
Palazzo della Viola. Amico Aspertini II, 99 u.
Portico de' Leoni. Nic. dell' Abbate II, 258 o.

Pinakothek der Akademie.

Giotto I, 343 u.
Vitale I, 387 u.
Caterina Vigri I, 387 u.
Jac. Pauli I, 388 o.
Sim. v. Bologna I, 388 o.
Petrus Lianoris I, 388 N.
Marco Zoppo (?) II, 50 N.
Franc. Cossa II, 50 o.
Pietro Perugino II, 87 o.
Franc. Francia II, 96.
Giul. u. Giac. Francia II, 99 u.
Guido Aspertini II, 100 o.
Lorenzo Costa II, 100 o.
G. Bugiardini II, 130 u.
Rafael II, 236 o.
Tim. della Vite II, 263 o.
Bagnacavallo II, 264 o.
Innoc. da Imola II, 264 u.
Pellegr. Tibaldi II, 266 o.
Parmigianino II, 293 u.
Lod. Caracci III, 16 u.
Agost. Caracci III, 17 u.
Annib. Caracci III, 18 o.
Dominichino III, 22 u.
Franc. Albani III, 24 u.
Guido Reni III, 26 u. 28 u.
Guercino III, 30 o.
Aless. Tiarini III, 32 o.
Giac. Cavedone III, 32 o.

BRESCIA. S. Alessandro. V. Civerchio d. jüng. II, 56 o.
S. Clemente. Calisto Piazza II, 322 o. — Moretto II, 322 u.
S. Maria di Calchera. Calisto Piazza II, 322 o.
S. Maria delle Grazie. Moretto II, 322 u.
S. Nazario. Moretto II, 322 u.
Beim Grafen Tosi. Rafael II, 183 u.

CAPUA. Dom. Mosaiken d. 9. Jh. I, 117 o.

CAGLI (südl. v. Urbino). Dominicanerkirche. Giov. Santi II, 95 o. S. Angelo. Tim. della Vite II, 263 o.

CAPRAROLA. (zw. Rom u. Viterbo). Schloss der Farnesen. T. und F. Zuccaro II, 349 u.

CASTELLAZZO (unweit Mailand). Kloster. M. d'Oggionone (nach Leonardo) II, 118 o.

CASTIONE (unweit Crema). Kirche dell' Incoronata. A. u. M. Piazza II, 58 o.

CEFALU (in Sicilien). Dom. Mosaiken d. 12. Jh. I, 123 u.

CENEDA (bei Belluno). Pomponio Amalteo II, 326 u.

CERRETO (unw. Certaldo, Toscana). Abtei. Don Lorenzo I, 380 o.

CITTÀ DI CASTELLO. S. Trinità. Rafael II, 174 o.

CITTÀ DELLA PIEVE (unweit Perugia). S. Maria de' Bianchi. Pietro Perugino II, 87 o.

CODOGNO (nördl. v. Piacenza). Pfarrkirche. Calisto Piazza II, 322 o.

COMO. Dom. Bern. Luini II, 132 o. — Gaud. Ferrari II, 138 o. San Fedele. Langob. Relief I, 87 u.

CORTONA. Dom. S. Signorelli II, 40 o.

CREMA. Dom. V. Civerchio d. jüng. II, 56 u.

CREMONA. In mehrern Kirchen. Bilder der Campi III, 34 o.

DIRUTA (zw. Perugia u. Todi). Franciscanerkirche. Nic. Alunno II, 81 u.

FABRIANO. Casa Bufera. Gent. da Fabriano I, 408 u. S. Lucia. Lor. di S. Severino I, 409 u.

FAENZA. Dom. Innoc. da Imola II, 265 o.
Servitenkloster. Giov. da Faenza II, 94 o. Marco Palmezzano II, 96 o.

FANO. Dom. Dominichino III, 22 o.
S. Croce. Giov. Santi II, 94 u.
S. Maria nuova. Pietro Perugino II, 86 o. — Giov. Santi II, 86 o., II, 94 u.

FERRARA. Dom. Miniat. d. C. Tura II, 50 u.
S. Andrea. Garofalo II, 267 u.
S. Francesco. Garofalo II, 267 o.
Oeffentl. Galerie. Garofalo II, 267 o.
Herzogl. Pallast. Die Dossi II, 269 o.

FLORENZ.

FORLI. Marco Palmezzano II, 96 o.

FULIGNO. S. Niccolo. Nic. Alunno II, 81 u.
S. Maria fuori la porta. Nic. Alunno II, 82 o.

Dom. Mos. d. Gaddo Gaddi I, 325 o. — Giotto I, 334 o., I, 338 o. - Lor. di Bicci I, 368 u. — Fed. Zuccaro II, 349 u.
S. Ambrogio. Cosimo Rosselli II, 25 u.
S. Annunziata. A. Baldovinetti, C. Rosselli u. A. del Sarto II, 162 u. — A. del Sarto II, 163 o. — Franciabigio II, 165 u. — Pontormo II, 166 o. — Rosso de' Rossi II, 166 u.
Badia. Filippino Lippi II, 24 u.
Baptisterium S. Giovanni. Masaik des Jacobus I, 315 u. — Andere Mosaiken d. 13. Jh. I, 316 o. — A. Tafi und Apollonius I, 316 o. — Mos. des Gaddo Gaddi I, 325 o.
Kirche la Calza. Pietro Perugino II, 83 u.
S. Croce. Giotto I, 342 u., 343 o. u. — Margheritone v. Arezzo I, 343 o. — Taddeo Gaddi I, 347 u. — Nachf. d. T. Gaddi I, 349 o. — Angiolo Gaddi I, 349 u. — Giottino I, 350 o. — Niccolà di Pietro I, 368 o. — A. del Castagno II, 35 o.
Kirche agli Innocenti. Dom. Ghirlandajo II, 32 o. — Pier di Cosimo II, 129 o.
S. Lucia. Domen. Veneziano II, 36 o.
S. Marco (Kirche und Kloster). Bened. da Magello I, 383 o. — Fiesole I, 385 o., 386 o.
S. Maria del Carmine. Masolino da Panicale II, 12 o. ff. — Masaccio II, 13 o. ff. — Filippino Lippi II, 14 o., 23 o.
S. Maria novella. Cimabue I, 319 o. — Die beiden Orcagna I, 362 o. — Fiesole I, 384 o. — P. Uccello II, 11 u. — Filippino Lippi II, 24 o. — Dom. Ghirlandajo II, 32 o.
(Kapitelsaal, Cap. degli Spagnuoli). Nachfolger Giotto's I, 352 o.
S. Maria nuova. Lor. di Bicci I, 368 u. — Fra Bartolommeo II, 159 u. — Hugo van der Goes II, 382 u.
S. M. Maddalena de' Pazzi. Cosimo Rosselli II, 25 u. — Pietro Perugino II, 85 u.
S. Miniato al monte. Mosaik v. 1297 I, 325 o. — Spinello Aretino I, 365 o. Pietro Pollajuolo II, 37 u.
Ognissanti. Gio. da Melano I, 352 o. — Domen. Ghirlandajo II, 31 o. — Sandro Botticelli II, 31 o. — Giov. di S. Giovanni III, 38 o.
S. Salvi (Kloster bei Florenz). A del Sarto II, 163 o.
Compagnia dello Scalzo. A. del Sarto II, 162 o. — Franciabigio II, 165 u.
S. Simone. (Cimabue) I, 319 u.
S. Spirito. Filippo Lippi II, 19 u. — Schule d. Ghirlandaj. II, 33 u. — Ingegno (?) II, 91 o. — Rid. Ghirlandajo II, 168 o.
S. Trinità. Don Lorenzo I, 380 o. — Domen. Ghirlandajo II, 31 u.
Palazzo del Podestà. Giotto I, 336 u., 346 o.
Palazzo Corsini. Pietro Benvenuti III, 292 o.
Palazzo Medici (Ricardi). Benozzo Gozzoli II, 27 u.
Biblioteca Riccardiana. Min. im Styl d. Gozzoli II, 28 u.

Bibl. Laurentiana. Miniat. d. 6. Jh. I, 86 N. — Min. des Gherardo II, 34 o. — Florent. Miniat. II, 34 u.
Haus Via Faenza No. 4771 (ehem. Kloster S. Onofrio). (Rafael?) II, 181 N.

Galerie degli Uffizi.
Lor. di Bicci I, 368 u.
Simone di Martino und Lippo Memmi I, 373 o.
Pietro di Lorenzo I, 374 u.
Fiesole I, 383 u., 385 o.
P. Uccello II, 11 u.
Masaccio II, 16 o.
Filippo Lippi II, 19 o.
Sandro Botticelli II, 20 u., 21 u.
Filippino Lippi II, 25 o.
Domen. Ghirlandajo II, 32 o.
Franc. Granacci II, 33 o.
Ant. Pollajuolo II, 37 o.
L. Signorelli II, 40 o.
Mantegna II, 48 u.
Antonello da Messina II, 64 o.
Pietro Perugino II, 85 u.
Alfani II, 93 o.
Franc. Francia II, 99 o.
Leon. da Vinci II, 114 u., 115 o., 125 o.
Pier di Cosimo II, 129 o.
Lor. di Credi II, 130 o.
Bern. Luini II, 131 u.
Michelangelo II, 152 o., 154 o.
Dan. da Volterra II, 156 o.
Fra Bartolommeo II, 158 o. u., 159 o.
Mariotto Albertinelli II, 160 o.
A. del Sarto II, 164 o.
Pontormo II, 166 o.
Rid. Ghirland. II, 167 u.
Rafael II, 178 o., 185 o., 191 o., 238 o., 243 o., 244 u.
Sodoma II, 274 o.
Correggio II, 182 o.
Giorgione II, 296 u., 300 o.
Tizian II, 307 u., 313 o., 317 o. u.
Geron. Savoldo II, 321 u.
G. B. Moroni II, 324 o.
Paris Bordone II, 327 o.
Jac. Bassano II, 340 o.
G. Vasari II, 347 o.
Ang. Bronzino II, 348 o.
Baroccio II, 351 o.
(Hugo v. d. Goes?) II, 382 u., 403 o. u.
H. Memling II, 403 o. u.
A. Dürer II, 472 o., 480 u., 479 o., 492 o., 496 o.
H. Scheuffelin II, 504 N.
L. Cranach d. ä. II, 526 o.
H. Holbein d. j. (?) II, 549 N., 554 o.
Luc. v. Leyden II. 575 u.
Annib. Caracci III, 18 u., 20 o. u.
Guercino III, 30 u.
Lod. Cigoli III, 36 o.
Christ. Allori III, 37 o.
Jac. da Empoli III, 37 u.
Giov. di S. Giovanni III, 38 o.
Rubens III, 68 u.
Van Dyck III, 74 u.
J. Sustermans III, 94 o.
Velasquez III, 107 o.
P. van Laar III, 156 u.
F. v. Mieris III, 166 o.
A. Elzheimer III, 185 o.

Palazzo Pitti.
Fr. Granacci II, 33 o.
Pietro Perugino II, 85 u.
Leon. da Vinci II, 115 o.
Rosso Fiorentino (nach Michelangelo) II, 152 u.
Fra Bartolommeo II, 159 o.
A. del Sarto II, 163 u., 164 o.
Dom. Puligo II, 166 u.
Rosso de' Rossi II, 167 o.
Rid. Ghirland. II, 168 o.
Rafael II, 180 u., 188 u., 190 u., 223 o., 227 o., 228 o., 244 o., 244 u., 246 o.
Rafael (Cop.) II, 230 u.
Dosso Dossi II, 268 o.
Giorgione II, 296 u., 299 o. u.
Seb. del Piombo II, 302 o.
Lorenzo Lotto II, 305 o.
Tizian II, 311 o., 317 o. u.
Andrea Schiavone II, 321 o.
Paris Bordone II, 327 u., 328 o.
Tintoretto II, 321 o.
Die Zuccari II, 349 u.
Hugo v. d. Goes II, 383 o.
Guercino III, 30 o.
Lod. Cigoli III, 36 o.
Ant. Biliverti III, 36 u.
Crist. Allori III, 36 u.
Matt. Rosselli, III, 37 u.
Giov. di S. Giovanni III, 38 o.
Carlo Dolci III, 38 o.
Salv. Rosa III, 46 u., 47 o. u., 49 o.
Rubens III, 68 o., 69 o. 181 o.
Van Dyck III, 74 o.
J. Sustermans III, 94 o.
Murillo III, 116 o.
Paul Bril III, 184 o.
L. Backhuisen III, 208 o.

Academia delle belle arti.
Cimabue I, 318 u.
Giotto I, 340 u.
Taddeo Gaddi I, 348 u.
Giov. da Milano I, 352 o.
Ambr. di Lorenzo I, 375 N.
Don Lorenzo I, 380 u.
Fiesole I, 383 o., 384 o., 385 o.
Gent. da Fabriano I, 408 o.
Masaccio II, 16 o.
Filippo Lippi II, 19 o.
Pesellino II, 20 o.
Sandro Botticelli II, 21 o.
Domen. Ghirlandajo II, 32 o.
Fr. Granacci II, 33 o.
A. del Castagno II, 35 o.
A. Verocchio u. Leon. da Vinci II, 37 u., 114 o.
Pietro Perugino II, 86 o.
Lor. di Credi II, 130 o.
Fra Bartolommeo II, 158 u., 159 o.
Mariotto Albertinelli II, 160 u.
Raff. del Garbo II, 168 u.
Rafael II, 191 o.

GENUA. S. Stefano. Giul. Romano II, 254 o.
Palazzo Brignole. Guercino III, 31 o. — Van Dyck III, 74 o.
Pallazzo Doria. Perin del Vaga II, 258 u.
Palazzo Marcello Durazzo (P. reale). Paolo Veronese II, 338 u. — Van Dyck III, 74 u.
Palazzo Filippo Durazzo. Van Dyck III, 74 u
Palazzo Pallavicini. Van Dyck III, 74 u.

S. GIMIGNANO (Toscana). Dom oder Pfarrkirche. Berna von Siena I, 376 u. — Bast. Mainardi II, 33 o. — Ant. Pollajuolo II, 37 u.
S. Agostino. Benozzo Gozzoli II, 27 u.
S. Andrea (unweit S. Gimignano). Benozzo Gozzoli II, 28 u.

GROTTAFERRATA (bei Frascati). Klosterkirche. Dominichino III, 23 u.

GRADARA (unweit Pesaro). Pieve (Pfarrkirche). Giov. Santi II, 94 u.

GUALDO (unweit Gubbio). S. Francesco. Nic. Alunno II, 81 u.

GUBBIO. S. Maria nuova. Ottav. di Mart. Nelli I, 409 o.

S. JACOPO (zw. Spoleto u. Fuligno). Kirche. Spagna II, 92 o.

LODI. Kirche dell' Incoronata. A. u. M. Piazza II, 57 u. Colisto Piazza II, 322 o.
S. Agnese. A. u. M. Piazza II, 57 u.

LOVERE (unweit Bergamo am Lago d'Iseo). Kunstinstitut des Grafen Tadini. Giacomo Bellini II, 44 u.

LUCCA S. Frediano. Guido Aspertini II, 100 o.
S. Martino. Fra Bartolommeo II, 158 u.
S. Romano. Fra Bartolommeo II, 158 u.

LUGANO. Franciskanerkloster S. M. degli Angeli. Bern. Luini II, 133 o.

MACERATA. Dom. Alegretto di Nuzio I, 406 u.

MAILAND.
S. Ambrogio. Mosaiken d. 9. Jh. I, 117 N. — A. Borgognone II, 56 o.
S. Eufemia. M. d'Oggionone II, 134 u.
S. Eustorgio. Dan. Crespi III, 35 o.
S. Giorgio al Palazzo. Bern. Luini II, 133 o.
S. Lorenzo. Mosaiken I, 84 u.
S. Maria del Carmine. Bern. Luini II, 133 o. — Cam. Procaccini III, 34 u.
S. Maria delle Grazie. Leonardo's Abendmahl II, 116 o. — Gaud. Ferrari II, 140 o.
S. Maria della Passione. Dan. Crespi III, 35 o.
Monastero Maggiore (S. Maurizio). Bern. Luini II, 132 u.
S. Nazaro grande. Bern. Lanini II, 140 o.
S. Pietro in gessate. Vinc. Civerchio d. ält. II, 53 u. — Bern. Buttinone II, 54 o.
S. Sepolcro. Bramantino d. jüng. II, 55 o.
S. Simpliciano. A. Borgognone II, 56 o.
Kön. Pallast. A. Appiani III, 292 o.
Sammlung des Duca Melzi. Bramantino d. jüng. II, 55 o. — Ces. da Sesto II, 136 o. — Rafael II, 173 u.
Im Hause Silva. Bern. Luini II, 132 u.
Beim Duca Scotti. Ces. da Sesto u. Bernazzano II, 136 o.
(In unbekanntem Besitz). Leon. da Vinci II, 122 o., 123 o.
Bibl. Ambrosiana. Miniat. d. 4. od. 5. Jh. I, 86 o. — Min. d. Sim. di Martino I, 373 u. — Leon. da Vinci II, 120 u. — Bern. Luini II, 131 u., 132 o. — Ces. da Sesto II, 136 o. — Joh. Breughel III, 178 u.

K. K. Galerie der Brera.
Giotto I, 343 u.
Gent. da Fabriano I, 409 o.
Stefano da Ferrara II, 50 o.
Vinc. Foppa d. ält. II, 53 u.
Bramantino d. jüng. II, 54 u.
Carlo Crivelli II, 60 o.
Gentile Bellini II, 69 o.
Martino da Udine II, 70 o.
Cima da Conegl. II, 72 u.
Vittore Carpaccio II, 74 u.
Liberale II, 75 u.
Giov. Santi II, 94 u.
Marco Palmezzano II, 96 o.
Leon. da Vinci (Handz.) II, 117 u.
Ces. da Sesto (nach Leon.) II, 123 N.
Bern. Luini II, 132 o. u.
Aurel Luini II, 134 o.
M. d'Oggionone II, 134 o.
A. Salaino II, 134 u.
Bern. Zenale II, 137 o.
Gaud. Ferrari II, 138 o. u.
Rafael II, 178 u.
Tim. della Vite II, 262 u., 263 o.
Giorgione II, 299 o.
Giov. Cariani II, 321 o.
Paolo Veronese II, 335 u. 337 o., 338 o. u.
Guercino III, 30 u.
Cam. Procaccini III, 34 u.
Crespi Cerano III, 35 o.
E. Salmeggia III, 35 u.

MANTUA. S. Andrea. Lorenzo Costa II, 101 o — Fermo Guisoni II, 257 o.
Castello di Corte. Mantegna u. Söhne II, 45 u.
Herzogl. Pallast. Giul. Romano II, 255 o.
Palazzo del Te. Giul. Romano u. Schüler II, 255 o. — Primaticcio II, 257 o.

MATELICA (unweit Fabriano). Franciscanerkirche. Eus. di S. Giorgio II, 92 u. — Marco Palmezzano II, 96 o.

MODENA. Palazzo della Commune. Nic. dell' Abate II, 257 u.

MONREALE (bei Palermo). Dom. Mosaiken d. 12. Jh. I, 123 o., I, 125 N.
Refectorium d. Bened.-Klosters. Novelli Morrealese III, 49 u.

MONTE CASSINO. Archiv. Langob. Miniat. I, 87 N.

MONTEFALCO (unweit Fuligno). S. Fortunato u. S. Francesco. Benozzo Gozzoli II, 27 u.

MONTEFIORE (Kirchenstaat). Hospitalbethaus. Giov. Santi II, 94 u.

MONTEFIORENTINO (unweit Urbino). Giov. Santi II, 95 o.

MONTE ULIVETO. S. Uliveto.

LA MOTTA (zw. Treviso und Udine). Bei Herrn M. Scarpa. Rafael (?) II, 246 u.

MURANO. S. Pietro Martyro. Marco Basaiti II, 73 o.

NEAPEL.
Catacomben. Wandgem. I, 56 o.
Dom. Tommaso degli Stefani I, 329 o. — Dominichino III, 23 u. — Lanfranco III, 31 u.
S. Angelo a Nilo. Colantonio del Fiore I, 411 u.
S. Antonio del borgo. Colantonio del Fiore I, 411 u.
Cap. des Castello nuovo. Joh. van Eyck (?) II, 102 u, 376 o.
S. Chiara. Franc. di M. Simone I, 411 o.
S. Domenico maggiore. Stefanone I, 411 o.
a' Gerolimini. Luc. Giordano III, 50 u.
S. Giovanni a Carbonara. Leon. de Bissuccio I, 401 o
Kirche dell' Incoronata. Giotto (?) I, 337 u., 346 o.
S. Lorenzo maggiore. Maestro Simone I, 411 o. — Zingaro II, 104 o.
S. Maria del parto. (Joh. van Eyck?) II, 376 u.
S. Maria la nuova. Pietro Donzelli II, 105 o.
Certosa di S. Martino. Guido Reni III, 27 u. — Ribera III, 44 o. — M. Stanzioni III, 45 u. — Dom. Finoglia III, 46 o. — Luc. Giordano III, 51 o.

Kloster Monte Oliveto. Silv. de' Buoni II, 106 o. — Simone Papa giov. II, 352 u.
S. Restituta. Mosaik c. 1300 I, 329 o. — Silvestro de' Buoni II, 105 u.
S. Severino. Zingaro II, 104 o. — Ant. d'Amato II, 106 o.
Königl. Schloss. Rafael II, 182 o.
Königl. Galerie degli Studj (Museo Borbonico).

Spätbyzant. Bilder I, 310 N.
Matteo da Siena I, 379 u.
(Colantonio del Fiore?) I, 411 u.
Mantegna II, 48 u.
Fil. Mazzuola II, 57 u.
Bart. Vivarini II, 58 u.
Giov. Bellini II, 68 o.
Girol di S. Croce II, 70 u.
Pinturicchio II, 90 o.
Zingaro II, 104 o.
Die Donzelli II, 105 o.
Sim. Papa d. ält. II, 105 o.
Silv. de' Buoni II, 106 o.
Ces. da Sesto II, 136 o.
M. Venusti (nach Michelangelo) II, 151 o.
Michelangelo II, 154 u.
Fra Bartolommeo II, 159 u.
Rafael II, 230 o.
Rafael (Cop.) II, 227 o. 229 o., 230 o., 245 o. (von A. del Sarto.)
Giov. Fra Penni II, 259 o.
A. Sabbatini II, 260 o. u.
Die Santafede u. Lama II, 261 o.
Polidoro da Caravaggio II, 262 o.
Garofalo II, 267 o.
Sodoma II, 274 o.
Correggio II, 285 o. u.
Correggio (Cop.) II, 283 u
Parmigianino II, 293 o.
Seb. del Piombo II, 302 u.
Lorenzo Lotto II, 305 o.
Tizian (Cop.) II, 309 u.
Tizian II, 311 o., 313 u.
Andrea Schiavone II, 321 o.
Jac. Bassano II, 341 o.
Leandro Bassano II, 341 u.
Hub. van Eyck II, 370 u.
M. Wohlgemuth (?) II, 455 o.
H. Holbein d. j. (?) II, 548 N.
Pseudoschoreel (?) II, 563 o.
Köln. Sch. d. 16. Jh. (?) II, 563 u.
Westfäl. Sch. d. 16. Jh. (?) II, 570 u.
Annib. Caracci III, 19 o., 20 o.
Domenichino III, 23 o.
Bart. Schedone III, 32 u.
Sassoferrato III, 33 u.
Ribera III, 44 u.
A. Vaccaro III, 46 o.
Salv. Rosa III, 47 o.
Micco Spadaro III, 49 o.
Claude Lorrain III, 190 o.

Bibliothek des Museo borbonico. Miniat. des Clovio II, 257 o.
Sammlung des Prinzen von Salerno (in den Studj aufgestellt). Rafael (Cop.) II, 227 o. — Salv. Rosa III, 47 o.

NOCERA (unweit Fuligno). Hauptkirche. Nic. Alunno II, 81 u.

NOVARA. Dom. Gaud. Ferrari II, 138 o.

ORVIETO. Dom. Ugolino I, 371 N. — Fiesole I, 386 o. — Gent. da Fabriano I, 408 o. u. — Benozzo Gozzoli II, 27 o. — L. Signorelli II, 38 u.
Beim Grafen Gualtieri. Ingegno II, 91 o.

PADUA. S. Antonio (Kirche u. Kloster). Giotto (?) I, 344 N. — Giov. u. Anton. Padovano I, 391 u. — Aldighiero da Zevio I, 392 o. — d'Avanzo I, 393 u.
Baptisterium. Giov. u. Anton. Padovano I, 391 o. u.
Eremitanerkirche. Juan Miretti (?) I, 399 u. — Mantegna u. Mitschüler II, 46 u.
S. Francesco. Girol. di S. Croce II, 70 u.
Cap. S. Giorgio. Aldighiero u. d'Avanzo I, 394 u. ff.
S. Giustina. Romanino II, 324 u.
Madonna dell' Arena. Giotto I, 338 u. ff.
Scuola del Santo. Tizian und Schüler II, 318 u.
Sala della ragione. Giov. Miretto I, 399 o.

PALAZZOLO (zw. Bergamo u. Brescia). Hauptkirche. C. Civerchio d. jüng. II, 56 u.

PALERMO. Rogerskapelle. Mosaiken d. 12. Jh. I, 123 o.
S. M. dell' ammiraglio. Mosaiken d. 12. Jh. I, 123 u.
Jagdzimmer Kg. Roger's. Mosaiken d. 12. Jh. I, 123 u.

PARMA. Dom. Correggio II, 283 u.
Baptisterium. Malerei v. 1230, I, 311 o.
S. Giovanni. Correggio II, 283 o. u. — Parmigianino II, 293 u.
Kloster S. Paolo. Correggio II, 282 o.
Kirche della steccata. Parmigianino II, 293 u.
Galerie. Correggio II, 282 o., 285 u., 286 o. u.

PAVIA. Certosa (an der Str. nach Mailand). Bramantino d. jüng. II, 55 o. — A. Borgognone II, 56 o. — Andrea Solario II, 140 u.

PERUGIA. S. Agostino. Tadd. di Bartolo I, 377 o. — Fiorenzo di Lorenzo II, 81 o. — Pietro Perugino II, 87 u. — Eusebio di S. Giorgio II, 92 u.
S. Angelo. Malerei d. 13. Jh. I, 328 N.
Confraternità di S. Bernardino. Bened. Bonfigli II, 80 o.
Dom. L. Signorelli II, 40 u. — Baroccio II, 351 o.
S. Domenico. Fiesole I, 383 u. — Fra Bartol. da Perugia II, 79 u. Bened. Bonfigli II, 80 o.
S. Francesco de' Conventuali. Pisanello (?) II, 41 u. — Bened. Bonfigli II, 80 o. — Fiorenzo di Lorenzo II, 80 u. — Pietro Perugino II, 87 u. — Rafael II, 189 o.
S. Francesco del monte. Pietro Perugino II, 86 u.
S. Maria nuova. Nic. Alunno II, 81 u. — Pietro Perugino II, 83 u.
S. Pietro de' Casinensi (od. maggiore). Bened. Bonfigli II, 80 o. — Pietro Perugino II, 85 o. — Adone Doni II, 93 o. — Aliense II, 332 u. — Sassoferrato III, 33 o.
San Severo (Kloster). Rafael II, 184 o. — Perugino II, 184 u.
S. Tommaso. Giannicola II, 93 o.
Bei der Gräfin Anna Alfani. Rafael II, 176 o.
Casa Baldeschi. Rafael II, 178 o.
Casa Connestabile. Rafael II, 175 u.
Collegio del Cambio. Pietro Perugino II, 86 o.
Rathspallast. Bened. Bonfigli II, 80 o. — Fiorenzo di Lorenzo II, 81 o.
Akademie. Tadd. di Bartolo I, 377 o. u. — Bened. Bonfigli II, 80 o. — Pinturicchio II, 89 o. — Giannicola II, 92 u.

PESARO. S. Francesco. Giov. Bellini II, 67 u.

PIACENZA. Dom. Guercino III, 30 u.

PISA. Dom. Miniat. d. 12. Jh. I, 312 N. — Cimabue's Mosaiken I, 320 o. — Mos. d. Gaddo Gaddi I, 325 o.
S. Francesco. Niccolà di Pietro Gerini I, 367 u.
S. Pietro in Grado (an der Str. n. Livorno). Malerei d. 13 Jh. I, 313 o.
S. Ranieri. Giunta Pisano I, 315 o.
Campo santo. Giunta Pisano I, 315 o. — Buffalmaco I, 358 o. u. — Die beiden Orcagna I, 358 o. ff. — Pietro Laurati I, 363 u. — Simone di Martino (?) I, 364 u., 371 o. — Ant. Veneziano I, 364 u. — Spinello Aretino I, 365 o. — Franc. da Volterra I, 366 o. — Pietro di Puccio I, 367 o. u. — Benozzo Gozzoli II, 28 o. — Sodoma II, 274 u.

PISTOJA. Dom. Lor. di Credi II, 130 o.

PRATO (Toscana). Dom. Angiolo Gaddi I, 349 u. — Filippo Lippi II, 17 u., 18 o.
Franciscanerkloster. Niccolà di Pietro Gerini I, 368 o.
Wohnung des Kanzlers. Filippo Lippi II, 18 u.
Tabernakel bei S. Margherita. Filippino Lippi II, 24 u.

RAVENNA. Dom. Guido Reni III, 28 u.
S. Apollinare in classe. Mosaiken d. 7. Jh. I, 106 u.
S. Apollinare nuovo. Mosaiken d. 6. Jh. I, 79 o.
Baptisterium beim Dom. Mosaiken des 5. Jh. I, 64 u.
Camaldulenserkloster. Luca Longhi II, 352 o.

Cap. des erzbischöfl. Pallastes. Mosaiken des 6. Jh. I, 80 u.
S. Giov. Evangelista. (Giotto?) I, 343 N.
S. Maria in Cosmedin. Mosaiken des 6. Jh. I, 75 o.
S. Michele in Affricisco. Mosaiken des 6. Jh. I, 76 o.
S. Nazaro e Celso. Mosaiken des 5. Jh. I, 67 o.
S. Vitale. Mosaiken des 6 Jh. I, 76 o.

RIMINI. S. Francesco. Piero d. Francesca II, 38 o.

ROM.

S. Pietro in Vaticano. Giotto und Cavallini I, 337 o., 351 o. (Crypta.) Simone di Martino I, 373 N. — (Archiv.) Miniat. Giotto's I, 344 o. — (Sakristei.) Stickerei des 12. Jh. I, 128 u. — Giotto I, 344 o. — Melozzo da Forli II, 52 o. — Giul. Romano II, 256 o.
Vatican. Sixtinische Kapelle. Sandro Botticelli II, 21 u. — Cosimo Rosselli II, 26 o. — Dom. Ghirlandajo II, 30 u. — L. Signorelli II, 38 u. — Pietro Perugino II, 83 u. — Pinturicchio II, 88 u. — Michelangelo II, 143 u., 148 o. ff.
Vatican. Paulinische Kapelle. Michelangelo II, 151 u.
Vatican. Kapelle Nicolaus V. Fiesole I, 386 u.
Vatican. Sala regia. G. Vasari II, 346 u.
Vatican. Appartamento Borgia. Pinturicchio II, 88 u. — Perin del Vaga II, 258 u.
Vatican. Die Stanzen. Rafael und Schüler II, 193—210.
Vatican. Die Logen. Rafael und Schüler II, 210—213. — Giov. da Udine II, 269 u.
Vatican. Räume nächst der Gemäldegalerie. Rafaels Tapeten II, 214—219.
Vatican. Badezimmer des Cardinals Bibiena. Rafael u. Schüler II, 249 u.
Vatican; museo cristiano. Sarkophag I, 49 u. — Mosaiken d. 3. Jh. (?) I, 50 N. — Alte Bilder I, 127 N. — Em. Tzanfurnari I, 127 N. — Don Bizamanus I, 310 N.

Vatican; Bibliothek.
Miniat. d. 7. Jh. I, 85 o.
— d. 4. od. 5. Jh. I, 86 o.
— d. 9. Jh. I, 87 o.
— d. 14. Jh. I, 95 N.
Byzant. Miniat. I, 125 o.
Bulgar. Miniat. I, 131 N.
Franz. Miniat. d. 13. Jh. I, 216 N.
Engl Miniat. um 1300 I, 218 N.
Ital. Miniat. d. 11. Jh. I, 300 o.
It. Min. d. 13 Jh I, 306 o.
Min. d. S. Botticelli (?) II, 22 o.
Min. des Gherardo (?) II, 34 o.
Florent. Miniat. II, 34 u.
Min. des G. Clovio II, 257 o.

(Camera de' Papiri. A. R. Mengs III, 221 o.)
Vatican. Gemäldegalerie.
Fiesole I, 383 u.
Benozzo Gozzoli (?) II, 28 o.
Mantegna II, 48 u.
Melozzo da Forli II, 53 o.
Pietro Perugino II, 85 o., 174 o.
Rafael II, 173 u., 174 o., 177 o., 189 u., 232 o., 239 u., 241 u.
(Correggio?) II, 290 N.
Tizian II, 310 o.
Baroccio II, 351 o.
Dominichino III, 21 o.
A. Sacchi III, 25, u.
Guido Reni III, 26 u.
Guercino III, 30 o.
Caravaggio III, 42 o.
M. Valentin III, 43 o.
Nic. Poussin III, 127 u.

S. Agnese fuori etc. Mosaiken d. 7. Jh. I, 104 u.
S. Agostino. Rafael II, 222 o.
S. Andrea della Valle. Dominichino III, 21 u., 22 u. — Lanfranco III, 31 u.
S. Calisto. Fränk. Miniat. I, 156 o.
S. Caterina da Siena. Tim. della Vite II, 263 o.
S. Cecilia. Mosaiken d. 9. Jh. I, 114 u. — Pinturicchio (?) II, 89 o.
S. Clemente. Mosaiken d. 12. Jh. I, 302 u. — Giovenale da Orvieto I, 303 N. — Masaccio II, 12 u.
SS. Cosma e Damiano. Mosaiken d. 6. Jh. I, 71 u.

S. Costanza. Mosaiken d. 4. Jh. I, 60 o. — Mos. d. 13. Jh. I, 305 u.
S. Croce in Gerusalemme. Pinturicchio II, 89 o.
S. Eusebio. A. R. Mengs III, 221 o.
S. Francesca Romana. Mosaik d. 9. Jh. (?) I, 116 o.
S. Giorgio in velabro. Frescobild I, 106 o.
S. Gregorio in monte Celio (sammt Nebenkapellen). Dominichino III, 22 o. — Guido Reni III, 28 o.
Lateran. Kirche. Mosaik d. Jac. Toriti I, 323 u. — Gem. Giotto's I, 345 u. — Berna da Siena I, 376 u. — Nic. Alunno II, 82 o. — M. Venusti (nach Michelangelo II, 153 u.
Lateran. Cap. Sancta Sanctor. Mosaik d. 9. Jh. I, 111 u. — Wandgem. des 9. Jh. I, 116 N.
Lateran. Baptisterium. Mosaiken des 5. Jh. I, 68 u. — Mosaik des 7 Jh. I, 105 o.
S. Lorenzo fuori le mura. Mosaiken d. 6. Jh. I, 84 u. — Wandgem. d. 13. Jh. I, 304 u., 305 o. — Mosaik d. 13. Jh. I, 305 o.
S. Lorenzo in panisperne. Pasquale Cati II, 349 o.
S. Luigi de' Francesi. Pellegr. Tibaldi II, 266 o. — Franc. Bassano II, 341 u. — Siciolante da Sermoneta II, 349 o. — Dominichino III, 21 u. — Caravaggio III, 41 u.
S. Marco. Mosaiken d. 9. Jh. I, 115 u. — Carlo Crivelli II, 60 o.
S. Maria degli Angeli. G. Muziano II, 325 o. — Dominichino III, 22 u. — P. Subleyras III, 131 u. — Pompeo Batoni III, 221 u.
S. Maria dell' Anima. Giul. Romano II, 254 u. — Mich. Cocxie II, 585 o. — C. Saraceno III, 43 u
S. Maria Araceli. Pinturicchio II, 88 u.
S. Maria in Cosmedin. Mosaik d. 8. Jh. I, 110 u.
S. Maria maggiore. Mosaiken d. 5. Jh. I, 66 u. — Mos. d. Jac. Toriti I, 324 o. — Mosaik d. Cosmaten Johann. I, 324 u. — Mos. d. Phil. Rusuti I, 324 u.
S. Maria sopra Minerva. Mos. d. Cosmaten Johann. I, 324 u. — Filippino Lippi II, 23 o. — Raff. del Garbo II, 168 u.
S. Maria della navicella. Mosaiken d. 9. Jh. I, 115 o.
S. Maria della Pace. Rafael II, 221 u. — Timoteo della Vite II, 222 o. — Bagnacavallo II, 264 o. — B. Peruzzi II, 276 o. — Siciolante da Sermoneta II, 349 o.
S. Maria del Popolo. Pinturicchio II, 89 o. — Rafael II, 172 N., 223 u. — Seb. del Piombo II, 302 u.
S. Maria in Trastevere. Mosaiken d. 12. Jh. I, 301 o. ff. — Mosaiken Cavallini's I, 351 o. — Agostino Ciampelli II, 350 o.
S. Maria della Vallicella. Rubens III, 57 N.
S. Martino a' Monti. Gasp. Poussin III, 187, u.
SS. Nereo ed Achilleo. Mosaiken des 9. Jh. I, 112 o.
S. Onofrio. Pinturicchio II, 89 o. — Leon. da Vinci II, 126 o. — B. Peruzzi II, 275 u.
S. Paolo fuori le mura. Mosaiken d. 5. Jh. I, 68 u. 70 o. — Wandgem. d. 12. Jh. I, 304 u. — Mos. d. 14. Jh. I, 351 N. — Erzthüren d. 11. Jh. I, 129 o.
S. Pietro in Montorio. Dan. da Volterra II, 156 o. — Seb. del Piombo II, 302 o.
S. Pietro in vincoli. Mosaik d. 7. Jh. I, 106 o.
S. Prassede. Mosaiken d. 9. Jh. I, 113 o. — Guil. Romano II, 256 o.
S. Pudenziana. Mosaiken d. 4. Jh. (?) I, 83 o. — Agostino Ciampelli II, 350 o. — Pomarancio II, 351 u.
SS. Quattro Coronati. Wandgem. d. 13. Jh. I, 305 o.
S. Sabina. Thürreliefs I, 303 u. — Sassoferrato III, 33 u.
S. Stefano rotondo. Mosaiken d. 7. Jh. I, 105 u.
S. Silvestro a monte Cavallo. Arpino II, 350 u.
S. Spirito. Marc. Venusti II, 155 u.

S. Teodoro. Mosaiken des 7. Jh. I, 84 o.
Sta. Trinità de' Monti. Dan. da Volterra II, 156 o.
S. Urbano (della Caffarella). Wandgem. v. 1011 I, 300 u.
S. Vincenzo alle tre fontane (vor Porta S. Paolo). Cop. nach Rafael II, 220 u.
Catacomben von S. Ponziano. Wandgem. I, 55 u.
Catacomben des h. Calixtus. Wandgem. I, 53 u., I, 56 o.
S. Accademia di S. Luca. Rafael II, 242 o.
Villa Albani (vor Porta Salara). Pietro Perugino II, 85 o. — A. R. Mengs III, 221 o.
Palazzo Barberini. Miniat. d. 11. Jh. I, 300 o. (sammt der übrigen Bibl. unzugänglich). — Rafael, II, 243 u. — Tizian (?) II, 317 o. — A. Dürer II, 477 o. — Lanfranco III, 31 u. — Pietro da Cortona III, 39 u.
Casa Bartholdy (Pal. de' Zuccheri, bei Trinità de' Monti). Overbeck, Cornelius, Veit, Schadow III, 228.

Palazzo Borghese.
Leon. da Vinci II, 115 o.
Leon. da Vinci (Copie) II, 128 u.
A del Sarto II, 165 o.
Dom. Puligo II, 166 u.
Rafael II, 189 o., 246 u.
Schule Rafaels II, 250 o.
Giul. Romano II, 256 u.
Innoc. da Imola II, 265 u.
Garofalo II, 267 o.
Dosso Dossi II, 268 o.
Giamb. Dossi II, 269 o.
Sodoma II, 274 u.
Correggio II, 291 o.
Giorgione II, 296 o.
Seb. del Piombo II, 302 u.
Palma vecchio II, 304 o.
Tizian II, 314 o , 316 o.
Sassoferrato n. Tizian II, 316 o.
Giov. Antonio (oder Bernardino) da Pordenone II, 325 u., 326 o.
Fed. Zuccaro II, 350 o.
Baroccio II, 351 u.
A. Dürer II, 500 N.
Annib. Caracci III, 19 o.
Dominichino III, 23 o.
Franc. Albani III, 24 u.
G. F. Grimaldi III, 32 o.
Caravaggio III, 42 o.
M. Valentin III, 43 o.
Courtois Bourguignon III, 50 u.
Van Dyck III, 72 o.

Galerie des Capitols (Pal de' Conservatori). Lod. Mazzolini II, 52 o. — Bern. de Conti II, 54 o. — Correggio (?) II, 285 u. — Guido Reni III, 28 o. — Guercino III, 30 o. — Caravaggio III, 42 o. — Rubens III, 57 N.
(Capelle dieses Pallastes). Pinturicchio oder Ingegno (Jiorenzo?) II, 89 o.

Palazzo Colonna.
Jac d'Avanzo I, 388 N.
Marc. Venusti II, 155 u.
Dom. Puligo II, 166 u.
Giul. Romano II, 256 u.
Bagnacavallo II, 264 u.
Palma vecchio II, 304 o.
Tizian (?) II, 307 u., 318 o.
Annib. Caracci III, 20 u.
Franc. Albani III, 24 u.
Lanfranco III, 31 u.
Salv. Rosa III, 47 u.
Orbetto III, 52 o.
Van Dyck III, 76 o.
Nic. Poussin III, 127 o.
Gasp. Poussin III, 188.

Palazzo Corsini.
Fiesole I, 384 u.
Michelangelo (Cop) II, 153 o.
Fra Bartolommeo (?) II, 187 N.
Polidoro da Caravaggio II, 261 u.
Tizian II, 317 u.
Baroccio II, 351 o.
Lod. Caracci III, 17 o.
Ribera III, 45 o.
Salv. Rosa III, 47 o.
Rubens III, 57 N.
Murillo III, 116 o.
Gasp. Poussin III, 138 o.

Palazzo Doria.
Lod. Mazzolini II, 52 o.
Michelangelo (Cop.) II, 154 o.
Rafael (Cop.) II, 245 u.
Rafael II, 246 u.
Garofalo II, 267 o.
Seb. del Piombo II, 302 u.
Tizian II, 311, o.
Lod. Caracci III, 17 o.
Annib. Caracci III, 20 u.
Dominichino III, 24 o.
Caravaggio III, 43 o.
G. van den Eeckhout III, 90 u.
Velasquez III, 107 u.
Nic. Poussin III, 186 u.
Gasparo Poussin III, 188 o.
Claude Lorrain III, 190 o.
Joh. Both III, 192 u.

Palazzo Farnese. Annib. Caracci III, 19 o.
La Farnesina. Rafael II, 247 u., 248 u. — Giul. Romano II, 248 u., 253 u. — Sodoma II, 272 u. — B. Peruzzi II, 275 u., 276 u.

Galerie des verst. Cardinals Fesch. (Bei der Auction nach dessen Tode theils zerstreut, theils von den Erben zurückgekauft.) Fiesole I, 384 u. — Rafael II, 174 o. — Perin del Vaga II, 259 o.
Bei Hrn. Comthur v. Kestner, K. Hannöv. Gesandten. Sodoma II, 274 o.
Villa Lante (auf d. Janiculus). Giul. Romano II, 253 u.
Villa Ludovisi. Dominichino III, 24 o. — Guercino III, 30 u.
Villa Madama. Giul. Romano II, 253 u. — Giov. da Udine II, 269 u.
Jagdschloss la Magliana (vor Porta Portese). Rafael II, 220 u. (sind 1853 entfernt worden.)
Palazzo Massimi. Dan. da Volterra II, 156 u.
Villa Massimi. Koch, Veit, Overbeck, Schnorr und Führich III, 228 o.
Päpstl. Pallast des Quirinals. Melozzo da Forli II, 52 u. — Fra Bartolommeo II, 160 o. Guido Reni III, 29 o.
Palazzo Rospigliosi. Guido Reni III, 27 u., 29 o. — Rubens III, 57 N.
Palazzo Sciarra. Leon. da Vinci (Luini?) II, 126 o. — Rafael II, 245 o. — Tizian II, 307 u., 317 o. — Mart. Schongauer II, 444 u. — L. Cranach d. ä. II, 523 o. — Caravaggio III, 42 u. — M. Valentin III, 43 o. — Claude Lorrain III, 190 o. — Joh. Both III, 192 u.
Palazzo Spada. Leon. da Vinci (Cop.) II, 127 o. — Guido Reni III, 29 o. — Guercino III, 30 o. — Caravaggio III, 42 u. — M. A. Cerquozzi III, 50 o.
Villa Spada (auf d. Palatin). Schule Rafaels II, 250 o.
Palazzo Torlonia. Franc. Albani III, 24 u.

SALERNO. Dom. Mosaiken des 11. Jh. I, 122 u. — Erzthüren d. 11. Jh. I, 130 o. — A. Sabbatini II, 260 o.

SARONNO (unweit Mailand). Kirche. Bern. Luini II, 133 u. — Gaud. Ferrari II, 139 u.

SAN SEVERINO (Kirchenstaat). Kirche des Castells. Nic. Alunno II, 81 u.
S. Agostino. Pinturicchio II, 90 o. u.

SIENA. Dom. Duccio I, 325 u., 328 o. — Pietro di Lorenzo I, 375 o. — Miniat. d. Liberale II, 75 u. — Pinturicchio und Rafael II, 90 o., 178 o. — Dom. Beccafumi II, 275 o.
S. Agostino. Matteo da Siena I, 379 u. — Sodoma II, 274 o.
S. Bernardino. Jac. Pacchiarotto II, 101 u., 102 o. — Sodoma II, 273 u. — Beccafumi II, 273 u. 275 o.
S. Caterina. Jac. Pacchiarotto II, 101 u.
S. Domenico. Guido da Siena I, 314 u. — Matteo da Siena I, 379 o. — Sodoma II, 273 u.
Kirchlein Fonte Giusta. Bern. Fungai II, 101 u. — B. Peruzzi II, 276 o.
S. Francesco. Sodoma II, 273 u.
S. Spirito. Sodoma II, 273 u.
Ospedale della Scala. Domen. di Bartolo I, 378 o.
Stadtthor S. Viene. Sodoma 274 o.
Palazzo publico. Spinello Aretino I, 365 o. — Simone di Martino I, 372 u. — Ambr. di Lorenzo I, 375 o. — Tadd. di Bartolo I, 377 u. — Sodoma II, 273 u.
Accademia delle belle arti. Gem. v. 1215 I, 313 u. — Duccio I, 328 u. — Tadd. di Bartolo I, 377 u. — A. del Brescianino II, 101 o. — Jac. Pacchiarotto I, 101 u. — Sodoma II, 274 u. — Maestro Riccio II, 274 u. — Dom. Beccafumi II, 275 o.
Galerie. Christ. Amberger II, 557 o.

SPELLO (zwischen Perugia u. Foligno). Dom. Pinturicchio II, 90 u.
S. Andrea. Pinturicchio II, 90 u.

SPOLETO. Dom. Mosaik d. Solsernus I, 306 o. — Filippo Lipp II, 18 u.
Stadthaus. Spagna II, 91 u.

TOLENTINO. S. Nicola. Die San Severino I, 410 o.

TORCELLO. Dom. Mosaik d. 12 Jh. I, 307 o.

TREVI. Madonna delle lagrime. Spagna II, 91 u.
S. Martino. Spagna II, 91 u.

TREVISO. Dominicanerkloster. Tho. v. Mutina I, 390 N.
S. Niccolo. Marco Pensaben II, 300 u. (wo das Werk fälschlich Seb. del Piombo genannt ist).

TURIN. Königl. Galerie. Gaud. Ferrari II, 138 o. — Rafael (?) II, 227 u. — Palma vecchio II, 304 o. — Paolo Veronese II, 337 o. — Memling II, 402 u.

MONTE ULIVETO MAGGIORE (zw. Siena u. Rom). Kloster. L. Signorelli II, 40 o. — Sodoma II, 272 u.
S. Anna in Creta (unweit davon). Sodoma II, 272 u.

URBINO. Dom. Tim. della Vite II, 262 u.
S. Agata. Justus von Gent II, 381 o.
S. Andrea. (Rafael?) II, 173 u.
S. Bernardino. Giov. Santi II, 95 u.
S. Chiara. Ingegno II, 173 u.
S. Francesco. Giov. Santi II, 95 o.
S. Giov. Battista Die San Severino I, 409 u.
S. Giuseppe. Tim. della Vite II, 262 u.
S. Sebastiano. Giov. Santi II, 95 o.
S. Trinita. Tim. della Vite II, 262 u.
Geburtshaus Rafaels. Giov. Santi II, 95 u., 173 o.

VAPRIO (unweit Mailand). Schloss. Franc. Melzi II, 135 u.

VARALLO (Piemont). Cap. del sacro Monte. Gaud. Ferrari II, 139 o.
S. Maria di Loreto. Gaud. Ferrari II, 139 u.
Minoritenkloster. Gaud. Ferrari II, 139 o.

VENEDIG.
Kirche al Carmine. Cima da Conegliano II, 71 u.
S. Caterina. Tizian II, 311 o. — Paolo Veronese II, 335 o.
S. Francesco della Vigna. Fra Ant. da Negroponte II, 60 u. — P. M. Pennacchi II, 70 o. — Franc. di S. Croce II, 71 o. — Bat. Franco II, 328 o. — Paolo Veronese II, 335 o. — Palma giov. III, 51 u.
S. Giorgio de' Greci. Neubyzant. Malerei I, 135 N.
S. Giorgio de' Schiavoni. Vittore Carpacci II, 75 o.
S. Giov. Crisostomo. Giov. Bellini II, 67 o. — Seb. del Piombo II, 300 u.
S. Giov. Elemosinario. Marco Vecellio II, 320 o.
S. Giovanni e Paolo. Bart. Vivarini II, 58 u., 59 o. — Luigi Vivarini II, 59 N. — Giov. Bellini II, 66 o. — Rocco Marconi II, 304 u. — Lorenzo Lotto II, 305 o. — Tizian II, 311 u. — Tintoretto II, 331 o. — Leandro Bassano II, 341 u.
Jesuitenkirche. Tizian II, 311 u.
San Marco. Mosaiken d. 10., 11. etc. Jh. I, 118 u. — Mos. d. 12. Jh. I, 307 o., N. — Mos. d. 13. Jh. I, 307 u. ff. — Mos. d. 14. Jh. I, 402 o. — Mos. des Giambono I, 404 u. — Altartafel d. 10. Jh. I, 128 o. — Erzthüren I, 130 o. — Sculpturen I, 131 o.
S. Maria formosa. Palma vecchio II, 303 u.

S. M. gloriosa de' Frari. Bart. Vivarini II, 59 o. — L. Vivarini u. M. Basaiti II, 59 u., 73 o. — Giov. Bellini II, 65 u. — Tizian, II, 309 u. — Bern. Licinio II, 326 u. — Palma giov. III, 51 u.
S. Maria dell' Orto. Tintoretto II, 332 o.
S. Maria della Salute. P. M. Pennacchi II, 70 o.
S. Pantaleone. Giov. u. Ant. da Murano I, 404 u.
Kirche del Redentore. Giov. Bellini II, 67 o.
San Rocco. Gio. Ant. Pordenone II, 326 o.
Scuola di San Rocco. Tintoretto II, 331 u.
S. Salvatore. Giov. Bellini II, 66 u. — Tizian II, 318 u., 319 o.
S. Sebastiano. Paolo Veronese II, 335 u., 336 o.
San Vitale. Vittore Carpaccio II, 74 u.
S. Trovaso. Tintoretto II, 332 o.
S. Zaccaria. Giov. u. Ant. da Murano I, 404 u. — Giov. Bellini II, 66 o. — Palma vecchio II, 303 o. — Tintoretto II, 331 o.
Dogenpallast. Tizian II, 312 o. — Marco Vecellio II, 320 o. — Bat. Franco II, 328 o. — Tintoretto II, 331 u., 332 o. — Paolo Veronese II, 337 u. — Franc. Bassano II, 341 u. — Palma giov. III, 51 o.
(Biblioteca di San Marco.) Memling (?) II, 404 o.
Palazzo reale. Luc. v. Leyden (?) II, 575 u.
Palazzo Barbarigo. Giorgione (?) II, 298 N. — Tizian II, 311 o., 314 o., 317 u., 318 o.
Bei Herrn Mantovani. Giacomo Bellini II, 44 o.

Palazzo Manfrini (grösstentheils zerstreut).
Nic. di Pietro I, 403 u.
Jacob. de Flore I, 403 u.
F. Squarcione II, 43 u.
Marco Zoppo II, 50 o.
Antonello da Messina II, 64 o.
Giov. Bellini II, 67 o.
P. F. Bissolo II, 69 u.
Girol. di S. Croce II, 70 u.
Vinc. Catena II, 71 o.
Andrea Previtali II, 71 u.
Ces. da Sesto II, 136 o.
Gaudenzio Vinci (?) II, 136 N.
Giul. Romano II, 256 o.
Giorgione II, 296 o., 298 o.
Palma vecchio II, 304 o.
Rocco Marconi II, 305 u.
Tizian II, 307 u., 308 u., 316 o., 317 u.
Geronimo Savoldo II, 321 u.
G. B. Moroni II, 324 o.
Romanino II, 324 u.
Gio. Ant. Pordenone II, 325 u.
Paris Bordone II, 327 o., 328 o.
Caravaggio III, 42 u.
C. Saraceno III, 43 u.
Jan Steen III, 155 o.

I. R. Accademia delle belle arti.
Caterina Vigri I, 388 o.
N. Semitecolo I, 402 o.
Lor. Veneziano I, 402 u.
Michele Matteo I, 402 u.
Mich. Giambono I, 403 u.
Giov. u. Ant. v. Murano I, 403 u.
Bart. Vivarini II, 58 u.
Luigi Vivarini II, 59 u.
Antonello da Messina II, 64 o.
Giov. Bellini II, 66 o., 67 o.
Gentile Bellini II, 68 u.
P. F. Bissolo II, 69 o.
Martino da Udine II, 70 o.
Girol. di S. Croce II, 71 o.
Vinc. Catena II, 71 o.
Cima da Conegl. II, 72 o.
Marco Marziale II, 72 u.
Marco Basaiti II, 73 o.
Vittore Carpaccio II, 74 o., u.
Giov. Mansueti II, 75 o.
Lazz. Sebastiani II, 75 o.
Bart. Montagna II, 75 u.
Leon da Vinci (Handz.) II, 118 o.
Garofalo II, 267 o.
Giov. da Udine II, 270 o.
Giorgione II, 297 u.
Seb. Flarigerio II, 303 o.
Palma vecchio II, 303 u.
Rocco Marconi II, 304 u.
Tizian II, 307 u., 308 u., 309 o., 310 u., 319 o.
Bonifazio Venez. II, 320 u.
Andrea Schiavone II, 321 o.
Dom. Campagnola II, 321 o.
G. B. Moroni II, 324 o.
Gio. Ant. Pordenone II, 326 o.
Paris Bordone II, 327 u., 328 o.
Tintoretto II, 331 o., u.
Paolo Veronese II, 335 o., 338 o.
Paolo's Erben II, 339 o.
Leandro Bassano II, 341 u.
Herri de Bles II, 587 u.
Lanfranco III, 31 u.
Dom. Feti III, 36 u.
Palma giov. III, 51 o.
Padovanino III, 52 o.
Pietro Longhi III, 170 o.
Jaques Callot III, 171 o.

VERCELLI. S. Cristoforo. Gaud. Ferrari II, 138 o., 139 u. — Bern. Lanini II, 139 u., 140 o.
S. Paolo. Gaud. Ferrari II, 139 u.
S. Giuliano. Bern. Lanini II, 140 o.

VERONA. Dom. Liberale II, 75 u. — Torbido II, 303 o. — Tizian II, 308 u.
S. Anastasia. Wandgem. d. 14. Jh. I, 400 o. — Liberale II, 75 u. — Franc. Morone II, 76 o. — Girol. da Libri II, 76 o.
S. Eufemia. Stefano da Zevio I, 400 o. — G. F. Carotto II, 277 o.
S. Fermo. Stefano da Zevio I, 400 o. — Pisanello II, 41 u. — Liberale II, 75 u.
S. Nazaro e Celso. Langob. Wandgem. I, 87 N. — Wandgem. des 14. Jh. I, 400 o.
S. Zeno. Wandgem. d. 14. Jh. I, 400 o. — Mantegna II, 48 o.
Bischöfl. Pallast. Giacomo Bellini II, 44 u.
Haus No. 5522. Franc. Morone II, 76 o.
Gal. des Rathspallastes. Turonus I, 400 u. — Pisanello II, 41 u. — F. Squarcione II, 44 o. — Girol. da' Libri II, 76 u. — G. F. Carotto II, 276 u. — Tizian II, 312 u. — Giolfino, dal Moro, Brusasorci etc. II, 332 u.

VICENZA. S. Corona. Giov. Bellini II, 68 o.

Deutschland.

AACHEN. Dom. A. Teschner III, 285 u.
Rathhaus. A. Rethel III, 239 o.
Bei Herrn Oberregierungsrath Bartels. Gem. d. 14. Jh. I, 243 u. — Westph. Sch. d. 15. Jh. II, 427 u.
Bettendorf'sche Sammlung. A. Dürer II, 496 o.
Bei Hrn. J. van Houtem. Rog. v. d. Weyde II, 407 o.
Bei Hrn. B. Suermondt. J. v. Eyck II, 373 u. — Rubens III, 66 N. — Th. de Kayser III, 80 o. — Rembrandt III, 89 u.

ADELBERG (in Schwaben). Klosterkirche. Barth. Zeitblom II, 436 u.

ALTENBERG (a. d. Lahn). Kirche. Köln. Schule d. 14. Jh. I, 241 u. — Schule M. Stephans I, 282 o.

ALTENBERG (bei Köln). Klosterkirche. Glasgem. I, 235 u., 286 u.

AMBERG (Oberpfalz). Pfarrkirche. C. de Crayer III, 78 o.
Malteserkirche. C. de Crayer III, 78 o.

AMPFURTH (Regierungsbezirk Magdeburg). Kirche. Adam Offinger II, 595 o.

ANDERNACH. Pfarrkirche. Malerei d. 13. Jh. I, 223 o.

ANNABERG. S. Annenkirche. Matth. Grünewald (?) II, 513 o. — L. Cranach d. jüng. II, 529 u.

ANSPACH. Stiftskirche. Ulmer Sch. d. 15. Jh. II, 438 o.

ASCHAFFENBURG. Stiftskirche. Matth. Grünewald II, 513 o.
Hofbibliothek. Miniat. Beham's II, 505 u. — Glockendon's II, 506 o. — Miniat. d. 12. Jh. I, 197 u.
Galerie. Matth. Grünewald II, 513 o.

AUGSBURG. Dom. Glasgem. d. 12. Jh. I, 206 u. — Art des Herlen II, 433 o. — Thom. Burgkmayr II, 451 o. — Chr. Amberger II, 557 o.
S. Anna. L. Cranach d. ä. II, 523 o. — Hans Burgkmayr II, 537 o. — Chr. Amberger II, 557 o.
Barfüsserkirche. J. v. Sandrart III, 93 u.
S. Jacob. Plank II, 446 o.
S. Ulrich. Ulmer Schule (?) II, 446 o.
Rathhaus. Chr. Amberger II, 257 o.
Weberhaus. P. Kaltenhofer II, 446 o.
Im Besitz der Familie v. Stetten. H. Holbein d. jüng. II, 539 u.
Fuggerhaus. H. Wagner III, 282 u.
Oeffentl. Galerie.
Barth. Zeitblom II, 436 u.
Holbein d. ält. II, 448 u.
Thom. Burgkmayr II, 451 o.
A. Dürer II, 472 N.
A. Altdorfer II, 510 o.
Georg Pens II, 511 u.
L. Cranach d. ältere II, 524 o.
Mart. Schaffner II, 533 o.
Hans Burgkmayr II, 536 o.
H. Holbein d. j. II, 539 o.
Chr. Amberger II, 557 o.
Salv. Rosa III, 48 u.
P. van Laar III, 156 u.

BAHN. Kirche. C. G. Pfannschmidt III, 285 u.

BAMBERG. Dom. Wandgem. des 13. Jh. I, 185 o. — Matth Grünewald II, 514 u.
(Domschatz.) Stickerei d. 11. Jh. I, 129 N.
Oeffentl. Bibliothek. Miniat. d. 10. Jh. (?) I, 158 u. — Miniat. d. 11. Jh. I, 169 u.

BERLIN.
Corneliushaus am Königsplatz. P. Cornelius III, 229 o.
Dom. C. Begas III, 246 o.
Schloßkapelle. A. v. Klöber III, 246 u.
Garnisonkirche. C. Begas III, 246 o. — W. Hensel, III, 246 u.
Nikolaikirche. G. Pfannschmidt III, 285 u.
Werderkirche. W. Wach III, 245 u.
Klosterkirche. C. Hermann III, 250 u.
Schloss Bellevue. Ed. Bendemann III, 240 o. — Julius Hübner III, 240 o. — C. Sohn III, 240 o. — W. Hensel III, 246 u.
Bei weil. Prinz Friedrich. Jul. Hübner III, 240 o.
Beim Fürsten Wilh. Radziwil. Hans Memling II, 402 u.
Bei Hrn. Hofr. F. Förster. Lippo Memmi I, 374 o. (jetzt im Museum.)
Galerie des Grafen A. Raczynski. Siciolante da Sermoneta II, 349 o. — Sofon. Anguisciola III, 34 o. — Jos. Führich III, 230 o. — Theod. Hildebrand III, 240 o. — Herm. Stilke III, 240 u. — Ed. Daege III, 247 o. — Leop. Robert III, 267 u. — Schnetz III, 267 u.
Galerie Ravené. A. Schrödter III, 241 o. — C. Scheuren III, 242 u. — H. Ritter III, 243 u. — Ad. Menzel III, 248 u. — Ed. Hildebrandt III, 252 o. — Alfred Stevens III, 272 o. — Florent Willems III, 272 o. — F. Martersteig III, 284 u. — Charles Hoguet III, 286 u. — Remi van Haanen III, 292 o. — B. C. Koeckoeck III, 292 o. — Hermann ten Kate III, 292 o.
K. Schauspielhaus. Wilh. Schadow III, 231 o. — W. Wach III, 245 u.
Galerie des Königl. Schlosses. Michelangelo (Cop.) II, 152 u, 155 o. — L. Cranach d. ä. II, 522 o., 525 o. — Corn. v. Harlem II, 592 u. —

Rubens III, 67 o. — Wilh. Honthorst III, 93 o. — Wateau und Nachf. III, 173 o. — Ed. Steinbrück III, 240 o. — C. Begas III, 246 o. — Carl Schorn III, 247. — Franz Krüger III, 248 o. — Adolph Menzel III, 248 u. — C. Hermann III, 250 u. — Jul. Schrader III, 251 u. — J. L. David III, 256 o.

Königl. Akademie der Künste. A. J. Carstens III, 226 o.

Königl. Bibliothek. Miniat. um 1200 I, 194 u., 195 o.

Beim Banquier Fränkel. Ad. Schrödter III, 241 o.

Bei Frl. v. Waldenburg. C. Begas III, 246 o.

Im „Verein der Kunstfreunde". Adolph Menzel III, 248 u. — Jul. Schrader III, 251 u. — C. Graeb III, 287 o.

Im Besitz des Hrn. Brose. C. Blechen III, 250 o.

Königl. Museum. Bildergallerie.

Byzant.-Venez. I, 140 N.
Gem. d. 14. Jh. I, 242 u., 243 u.
Altschlesisch. 15. Jh. I, 255 u.
Nürnb. Sch. d. germ. St. I, 259 u.
Wilhelm v. Köln I, 266 u.
Schule M. Wilhelms I, 271 o.
Schule M. Stephans I, 282 u.
Köln.-westfäl. Schule I, 285 u.
Giotto I, 341 o.
Taddeo Gaddi I, 348 u.
Spinello Aretino I, 365 N.
Simone di Martino I, 373 o.
Pietro u. Ambr. di Lorenzo I, 375 N.
Domen. di Bartolo I, 378 o.
Fiesole I, 384 u.
Giovanni v. Murano I, 404 N.
Gritto da Fabriano I, 406 o
Gent. da Fabr. I, 408 o.
Filippo Lippi II, 19 o.
Sandro Botticelli II, 20 u., 21 u.
Filippino Lippi II, 25 o.
Cosimo Rosselli II, 26 o.
Domen. Ghirlandajo II, 32 u.
Davide u. Bened. Ghirlandajo II, 32 u.
A. del Castagno II, 35 o.
Ant. Pollajuolo II, 37 u.
L. Signorelli II, 40 u.
Mantegna II, 48 o.
Marco Zoppo II, 49 u.
Cosimo Tura II, 50 o.
Lod. Mazzolini II, 51 u.
Domen. Panetti II, 52 o.
Bern. de' Conti II, 54 o.
Bramantino d. ält. II, 54 o.
A. Borgognone II, 56 o.
P. Franc. Sacchi II, 56 u.
Bart. Vivarini II, 58 u.
Luigi Vivarini II, 59 o.
Carlo Crivelli II, 60 o.
Rugerius II, 60 o.
Antonello da Messina II, 63 u.
Giov. Bellini II, 66 o., 68 o.
P. F. Bissolo II, 69 u.
P. degli Ingannati II, 69 u.
A. Cordelle Agi II, 70 o.
Girol. di S. Croce II, 70 u.
Franc. di S. Croce II, 71 o.
Vinc. Catena II, 71 o.
Andrea Previtali II, 71 u.
Cima da Conegl. II, 72 o.
Marco Marcone II, 72 u.
Marco Basaiti II, 73 o.
Vittore Carpaccio II, 75 o.
Bart. Montagna II, 75 u.
Liberale II, 75 u.
Franc. Morone II, 76 o.
Fiorenzo di Lorenzo II, 81 o.
Nic. Alunno II, 82 u.
Pietro Perugino II, 83 o.
Pinturicchio (?) II, 90 o.
Giov. la Spagna (?) II, 92 N.
Bacchiacca II, 93 o.
Rocco Zoppo II, 93 o.
Giov. Santi II, 95 u.
Marco Palmezzano II, 95 u.
Franc. Francia II, 98 o.
Giul. u. Giac. Francia II, 99 u.
Amico Aspertini II, 100 o.
Lorenzo Costa II, 100 u.
Leonardo II, 115 N.
Pier di Cosimo II, 129 u.
Lor. di Credi II, 130 o.
G. A. Sogliani II, 130 u.
G. Bugiardini II, 130 u.
G. A. Beltraffio II, 135 o.
Franc. Melzi II, 135 u.
Pietro Riccio II, 137 o.
Bern. Lanini II, 140 o.
Andrea Solario II, 140 u.
Michelangelo (Cop.) II, 154 o.
Seb. d. Piombo (n. Michelangelo) II, 154 o.
Pontormo (n. Michelang.) II, 154 u.
Fra Bartolommeo und M. Albertinelli II, 160 u.
A. del Sarto II, 165 o.
Pontormo II, 166 o.
Raff. del Garbo II, 168 o.
Rafael II, 175 o., 176 o., 181 o., 186 u.
Rafael (Cop.) II, 227 o., 238 o., 244 u.
Lionardo il Pistoja II, 259 u.
Tim. della Vite II, 263 u.
Bagnacavallo II, 264 o.
Innoc. da Imola II, 265 o.
G. Marchesi da Cotignola II, 265 u.
Garofalo II, 267 o.
Dosso Dossi II, 268 o.
Ortolano II, 269 o.
Sodoma II, 274 u.
B. Peruzzi II, 276 o.
Coreggio II, 286 u. (288 N.), 290 o.

F. M. Rondani (?) II, 288 N., 292 N.
Girol. di Mich. Mazzuola II, 293 u.
Giorgione II, 296 o.
Seb. del Piombo II, 301 u.
Lorenzo Luzzo II, 304 u.
G. Paolo l'Olmo II, 304 u.
Tizian II, 318 o.
Franc. Vecellio II, 320 o.
G. Savoldo II, 321 u.
Moretto II, 323 o
G. B. Moroni II, 324 o.
Romanino II, 324 u.
Gio. Ant. Pordenone II, 326 o. u.
Bern. Licinio II, 326 u.
Paris Bordone II, 327 o.
Bat. Franco II, 328 u.
Tintoretto II, 330 u.
Paolo Veronese (?) II, 334 u.
Carlo Caliari II, 339 o.
Jac. Bassano II, 341 o.
G. Vasari II, 347 o.
Ang. Bronzino II, 348 o.
Lor. Sabbatini II, 351 u.
Luca Cambiaso II, 352 u.
Die Van Eyck II, 363 o. ff.
Michael Cocxie II, 370 o.
Joh. van Eyck II, 374 u.
P. Christophsen II, 382 o.
Hugo v. d. Goes II, 383 o.
Gerh. v. d. Meeren II, 384 N.
Dirk Stuerbout II, 386 o.
Rog. v. d. Weyde d. ält. II, 388 o., 390 o.
Johann von Flandern (?) II, 405 o.
Gerh. Horebout II, 404 o.
Rog. v. d. Weyde d. jüng. II, 406 o.
Hieron. Bosch II, 408 o.
Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 419 o.
Joh. v. Köln (?) II, 424 o.
Conr. Fyoll II, 425 o.
Jarenus II, 427 u.
Barth. Zeitblom II, 436 o.
Hans v. Kulmbach II, 502 u.
Heinr. Aldegrever II, 502 u.
Barth. Beham II, 505 o.
Seb. Beham II, 505 u.
Georg Pens II, 512 o.
L. Cranach d. ält. II, 522 u., 524 o., 525 u., 526 o.
Hans Baldung II, 535 o.
H. Holbein d. jüng. II, 549 o., 555 o.
Chr. Amberger II, 557 o.
Köln. Sch. d. 16. Jh. II, 568 o.
Schule von Calcar II, 569 o.
Die Dünwegge II, 570 o.
Westfäl. Sch. d. 16. Jh. II, 570 u.
Ludger zum Ring d. j. II, 571 u., 586 N.
Jan Mostaert II, 576 o.
Quint. Massys II, 578 u.
Joh. Mabuse II, 583 o. N.
Ant. Moro II, 584 o.
Nic. Lucidel II, 584 u.
Lanc Blondeel II, 585 u.
Patenier und Bles II, 586 u.
Lamb. Lombard II, 589 o.
Franz Floris II, 590 o.
Mart. de Vos II, 591 o.
Corn. v. Harlem II, 592 u.
Abr. Bloemart II, 592 u.
Barth. de Bruyn II, 594 o.
Joh. Rottenhammer II, 596 o.
Adam Elzheimer II, 596 u
Pedro Campaña II, 604 u.
Lod. Caracci III, 17 o.
Annib. Caracci III, 20 u.
Guido Reni III, 27 o., 28 o.
G. F. Grimaldi III, 32 o.
Giul Ces. Procaccini III, 35 o
Crespi Cerano III, 35 o.
Carlo Dolci III, 38 u.
Caravaggio III, 42 u., 43 o.
Mons. Valentin III, 43 o.
Ribera III, 44 u.
Salv. Rosa III, 49 o.
M. A. Cerquozzi III, 50 o.
Luc. Giordano III, 51 o.
Van Dyck III, 70 o., 72 o. u., 74 u., 75 u.
Corn. de Vos III, 76 o.
Thom. Willeborts III, 76 u.
Franz Hals III, 79 u.
Th. de Keyser III, 79 u.
Rembrandt III, 85 u., 86 o., 87 u.
G. van den Eeckhout III, 90 u.
Ferd. Bol III, 91 o.
Joris v. Vliet III, 91 u.
Sal. Koning III, 92 o.
G. Honthorst III, 93 o.
J. v. Sandrart III, 93 u.
J. Sustermans III, 94 o.
J. Kupetzky III, 95 o.
Balth. Denner III, 95 o.
J. de las Roelas III, 101 u.
Zurbaran III, 105 o.
D. Velasquez III, 107 u.
A. Cano III, 110 o.
Murillo III, 113 u., 118 o.
J. Carenno de Miranda III, 121 o.
Sim. Vouet III, 125 o.
Nic. Poussin III, 127 u.
Le Sueur III, 128 u.
P. Mignard III, 129 u.
Le Brun III, 129 u.
Ant Pesne III, 131 u.
P. Breughel d. ält. III, 142 u.
P. Breughel d. jüng. III. 143 o.
D. Vinckebooms III, 143 u.
Teniers d. jüng. III, 146 u.
Corn. Bega III, 151 u.
Jan Steen III, 154 u.
Palamedes III, 157 o.
Terburg III, 159 u.
Gerh. Dou III, 162 u., 164 o.
G. Metzu III, 164 u., 165 o.
G. Schalken III, 167 u.
Wateau III, 173 o.
Corn. Matsys III, 176 o.
Joh. Breughel III, 178 o.
Fouquiers u. Gyzens III, 178 u.
R. Savery III, 178 u., 179 o.
D. Vinckebooms III, 179 u.
Peter Lastmann III, 179 u.
Jod. Momper III, 180 u.
P. Snayers III, 182 o.
Paul Bril III, 184 o.

Versch. Nachf. d. Gasp. Poussin III, 188 u.
Claude Lorrain III, 190 u.
Swanevelt III, 191 u.
Joh. Both III, 192 u.
H. Sachtleven III, 193 u.
J. Griffier III, 194 o.
Joh. Hackaert III, 194 o.
J. B. Weenix III, 194 u.
Berghem III, 195 u.
J. v. d. Meer d. jüng. III, 198 o.
J. v. Goyen III, 200 o.
J. Lievensz III, 200 u.
A. van der Neer III, 201 o.
A. Waterloo III, 201 u.
Jac. Ruisdael III, 202 u.
Sal. Ruisdael III, 204 u.
Hobbema III, 205 o.
J. R. de Vries III, 205 o.
Everdingen III, 206 o.
A. Willarts III, 206 u.
A. Smit III, 207 o.
L. Backhuisen III, 208 o.
H. v. Steenwyk III, 209 u.
E. d. Witte III, 209 u.
Fr. Snyders III, 213 o.
Joh. Fyt III, 213 u.
Rutharts III, 213 u.
P. Caulitz III, 214 o.
J. Weenix III, 214 o.
Lansaeck, Gillis, Adriaenssen III, 215 o.
Die Frühstücksmaler III, 215 u.
Dan. Seghers III, 216 u.
Dav. de Heem III, 216 u.
J. v. Huysum III, 217 o.
van Schrieck III, 217 u.
A. R. Mengs III, 221 o.
Fresken nach Schinkel III, 250 u.

K. Akademie. A. Carstens III, 226 o. — C. Blechen III, 250 o.
Neues Museum. Wandgemälde. Kaulbach III, 233 u. — R. Müller III, 251 o. — O. Heidenreich III, 251 o. — G. Richter III, 251 o. — W. Schirmer, C. Graeb, E. Pape III, 251 o.
K. Kupferstichcabinet ebend. H. Holbein d. j. II, 539 o. — J. A. Carstens III, 226 o. Franz Krüger III, 248 o. — C. Blechen III, 250 o. — Ed. Hildebrandt III, 252 o.
Bauakademie. Schinkel II, 244 u.
National-Gallerie. K. Rahl III, 232 o. — Bürkel III, 234 u. — H. Mücke III, 239 o. — Lessing III, 239 u. — C. Sohn III, 240 o. — Th. Hildebrand III, 240 o. — Eduard Steinbrück III, 240 u. — Chr. Köhler III, 240 u. — A. Rethel III, 241 o. — Adolph Schrödter III, 241 o. — P. Hasenclever III, 241 o. — Rud. Jordan III, 241 u. — H. Plüddemann III, 241 u. — J. W. Schirmer, 242 o. — A. Achenbach III, 242 u. — W. Preyer u. J. Lehnen III, 243 o. — K. F. Schinkel III, 244 u. — Wilh. Wach III, 245 u. — Aug. v. Klöber III, 246 u. — Carl Schörn III, 247 o. — Ed. Däge III, 247 o. — Ed. Meyerheim III, 247 u. — Zimmermann III, 248 o. — Ed. Magnus III, 248 o. — Böhnisch III, 250 o. — Jul. Schrader III, 251 u. — Aug. Riedel III, 253 u. — Theodor Weller III, 253 u. — Leop. Pollak III, 253 u. — Aurel Robert III, 267 u. — François Biard III, 268 o. — Henri Leys III, 271 u. — C. Steffeck III, 287 o. — W. Riefstahl III, 286 u. — B. C. Koeckoeck III, 292 o.

BLAUBEUREN. Ehem. Bened.-Kirche. Schule Zeitblom's II, 437 o.

BONN. Museum rhein-westfäl. Alterthümer. Mosaik des 12. Jahrh. I, 186 u.

BOPFINGEN (Königr. Würtemberg). S. Blasius. Friedr. Herlen II, 432 o.

BRANDENBURG. Dom. Gem. d. 16. Jh. II, 517 o.

BRAUNSCHWEIG. Dom. Wandgem. d. 12. Jh. I, 185 o.
Galerie. L. Cranach d. jüng. II, 530 o. — Rembrandt III, 84 u., 89 o. — M. Hondekoeter III, 214 o.

BRAUWEILER (unweit Köln). Kapitelsaal. Alte Deckengem. I, 187 o.

CALCAR. Hauptkirche. Schule v. Calcar II, 425 o. — Joh. von Calcar II, 568 u.

CARLSRUHE. Akademie. Mor. v. Schwind III, 231 u., 232 o.
Kath. Kirche. M. Ellenrieder III, 236 u.
Museum. J. W. Schirmer III, 242 o.

CASSEL. Bibliothek. Miniat. d. 14. Jh. I, 247 u.
Galerie. Tizian II, 318 o. Rembrandt III, 84 u., 86 u., 89 o. — Phil. Wouverman III, 196 u. — E. de Witte III, 209 u. — J. van der Heyden III, 210 o. — M. Hondekoeter III, 214 o. — J. D. de Heem III, 217 o. — Rachel Ruysch III, 217 o.

CHEMNITZ. Stadtkirche. M. Wohlgemuth II, 453 u.
Schlosskirche. Art des Scheuffelin II, 505 o.
Johanneskirche. Art des Scheuffelin II, 505 o.

COBLENZ. S. Castor. Wandgem. d. 13. Jh. I, 185 u. — Wilh. v. Köln I, 264 u. — Rhein. Sch. um 1500 II, 423 o.
Hospitalkirche. Rhein. Sch. des 15. Jh. II, 423 o. — Rhein. Sch. des 16. Jh. II, 567 u.
Bei Hrn. v. Lassaulx. Schule M. Wilhelm's I, 270 u.

COLBERG (in Pommern). Marienkirche. Malerei d. 14. Jh. I, 232 o.

COLMAR. Bibliothek. Hans Baldung II, 535 o.

CUES (an der Mosel). Hospital. Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 418 u.

DANZIG. S. Marien. Hans Memling II, 398 u.

DARMSTADT. Museum. Glasgem. d. 13. Jh. I, 236 o. — Schule M. Wilhelms I, 271 o. — Schule M. Stephans I, 279 o., 282 u., 283 o. — Rafael (Cop.) II, 238 o. — Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 421 o. — L. Cranach d. ä. II, 526 u. — H. Holbein d. jüng. II, 547 o. — Köln. Sch. d. 16. Jh. II, 562 N. — Ed. Steinbrück III, 240 u.

DORTMUND. Marienkirche. Köln.-westfäl. Schule I, 285 o.
Rainoldskirche. Köln.-westfäl. Schule I, 285 u.
Pfarrkirche (Dominicanerkirche). Hildegardus II, 565 u. — Die Dünwegge II, 570 o.

DINKELSBÜHL (in Schwaben). S. Georg. Friedr. Herlen II, 431 o.

DRESDEN.
Kath. Kirche. A. R. Mengs III, 221 o.
Bei Hrn. v. Quandt. Sandro Botticelli II, 21 u. — Moretto II, 323 o.

K. Gemäldegalerie.
Ercole Grandi II, 51 o.
Giov. Bellini (od. Cima da Conegliano) II, 68 o.
Bacchiacca II, 93 u.
A. del Sarto II, 165 o.
Rafael II, 234 u.
Giul. Romano II, 254 o.
Nic. dell' Abbate II, 258 o.
Bagnacavallo II, 264 o.
Dosso Dossi II, 267 u., 268 u.
Coreggio II, 281 o., 287 o., 288 o.
Giorgione II, 297 o.
Tizian II, 308 o., 313 u.
Paolo Veronese II, 337 o., 338 o., u.
Joh. van Eyck II, 374 o.
L. Cranach d. j. II, 530 o.
H. Holbein d. jüng. II, 125 u., 547 o., 554 o.
Köln. Sch. d. 16. Jh. II, 563 u.
Ant. Moor II, 584 o.
Corn. v. Harlem II, 592 u.
Annib. Caracci III, 18 u.
C. Cignani III, 25 o.
Dom. Feti III, 36 u.
Carlo Dolci III, 38 u.
M. A. da Caravaggio III, 42 u.
Orbetto III, 52 o.
Rubens III, 69 o. u., 182 o.
Van Dyck III, 75 u.
Rembrandt III, 84 o., 87 o., 89 o.
Ferd. Bol III, 91 o.
Balth. Denner III, 95 o.
Velasquez III, 107 o.
P. Breughel d. jüng III, 143 o.
Gerh. Dou III, 164 o.
G. Metzu III, 165 u.
Caspar Netscher III, 167 o.
Lucas van Uden III, 182 o.
Claude Lorrain III, 190 u.
Joh. Both III, 192 u.
H. Sachtleven III, 193 u.
Berghem III, 195 u.
Ph. Wouverman III, 196 u.
A. van de Velde III, 197 o.
J. van Goyen III, 200 o.
A. van der Neer III, 201 o.
A. Waterloo III, 201 u.
Murillo III, 116 o.

Jac. Ruisdael III, 203 o., 204 o.
Sal. Ruisdael III, 204 u.
Everdingen III, 206 o.
S. de Vlieger III, 207 o.
Peter Neefs III, 209 o.
Fr. Snyders III, 213 u.
M. Hondekoeter III, 214 o.
Frühstücksmaler III, 216 o.
Dan. Seghers III, 216 u.
Dav. de Heem III, 216 u.
J. v. Huysum III, 217 o.
A. R. Mengs III, 221 o.
Sam. van de Meer III. 68 u.

Königl. Schloss. Ed. Bendemann III, 240 o.
Königl. Secundogenitur. Joseph Koch III, 227 o. — C. Peschel III, 244 o.

DÜLMEN (in Westphalen). W. Schadow III, 231 o.

DÜSSELDORF. Johanniskirche. H. Mücke III, 239 o.

ELBERFELD. Rathhaus. H. Mücke III, 239 o.
Schwurgerichtssaal. A. Baur III, 285 o.

EMMERICH. Münster. Reliquiarium I, 146 u.

ERFURT. Dom. L. Cranach d. ä. II, 519 o.
Reglerkirche. M. Wohlgemuth (?) II, 453 u.

FORCHHEIM (bei Bamberg). Schlosskapelle. Wandgem. des 13. Jh. I, 231 u.

FRANKFURT A. M. Dom. Wandgem. der Köln. Sch. I, 283 o.
Museum. Rogier v. d. Weyden d. Aelt. II, 391 o.
Bei Hrn. Georg Brentano. Jean Fouquet II, 412 o. — Miniat. desselben (?) II, 414 u.
Bei Hrn. Schöff Brentano. Dirck Stuerbout II, 387 u. — Van Dyck III, 72 o.
Bei Hrn. Dr. Carové. Polidoro da Caravaggio II, 262 o.
Bei Hrn. Irasinelli. P. Christophsen II, 382 u.
Bei der Familie v. Holzhausen. L. Cranach d. ä. II, 523 o.
Bei Hrn. Senator Bernus du Fay (nach Wien übersiedelt?). Philipp Veit III, 229 u.
Bei Hrn. G. Rothschild. Oppenheim III, 238 u.
Im Römer. A. Rethel III, 241 o.
Bibliothek. Zeitg. M. Stephan's I, 279 u.

Städel'sches Kunstinstitut.
Schule M. Stephans I, 281 u.
Fiesole I, 384 o.
Barn. v. Modena I, 389 u.
Macrino d'Alba II, 57 o.
Moretto II, 323 o.
Peter Christophsen II, 382 o.
Rog. v. Brügge II, 389 u.
Schule desselben II, 405 o.
Rog. v. d. Weyde II, 406 u.
Conr. Fyoll II, 424 u.
Holbein d. ält. II, 449 o.
Cop. n. Dürer II, 480 o.
A. Dürer II, 495 u.
Hans v. Kulmbach II, 502 u.
Matth. Grünewald II, 514 u.
Pseudoschoreel II, 562 u.
Berh. v. Orley II, 581 o.
Dominichino III, 23 u.
Murillo III, 117 o.
Friedr. Overbeck III, 229 o.
Phil. Veit III, 229 u.
Wilh. Schadow III, 230 u.
Mor. v. Schwind III, 231 u.
Jac. Becker III, 238 o.
C. F. Lessing III, 239 u.

FREIBURG IM BREISGAU. Münster. Malerei d. 13. Jh. I, 229 u. — Glasgem. d. 14. Jh. I, 237 u — Fastentuch I, 245 o. — Hans Baldung II, 533 u. — Glasgem. d. 16. Jh. II, 533 N. — H. Holbein d. jüng. II, 541 u.
Stift Adelhausen. Mart. Schongauer II, 444 o.
Beim Domcapitular Hrn. v. Hirscher. Barth. Zeitblom II, 436 u. — Mart. Schaffner II, 532 u. — H. Holbein d. jüng. II, 540 o.

S. GALLEN. Stiftsbibliothek. Miniat. d. 9. Jh. I, 158 o., N.

GELNHAUSEN. Pfarrkirche. Nicol. Schit II, 425 o.

GÖPPINGEN (Königr. Würtemberg). Stiftskirche. Wandgem. d. 15. Jh. II, 433 o.

GOSLAR. Domkapelle. Gem. d. 14. Jh. I, 241 u.
Kloster Neuwerk. Wandgem. d. 12. Jh. I, 184 u.
Rathhaus. Wandgem. d. 15. Jh. II, 429 N.

GOTHA. Herzogl. Bibliothek. Miniat. d. 10. Jh. I, 163 o., 172 u.

GÖTTINGEN. Bibliothek. Heinr. v. Duderstadt I, 287 o. — Joh. Raphon II, 429 o.

GREIFFENHAGEN (in Pommern). Nicolaikirche. David Redtel II, 595 o.

GRÜNBERG (in Hessen). Glasgem. I, 235 u.

HALBERSTADT. Dom. Teppiche I, 203 o. — Joh. Raphon II, 429 o.
Liebfrauenkirche. Wandgem. d. 12. u. 13. Jh. I, 183 o. — Wandgem. d. 15. Jh. I, 289 o.
Beim Domherrn v. Spiegel. Theod. Hildebrand III, 240 o.

HALL (in Schwaben). S. Michael. Ulmer Sch. d. 15. Jh. II, 438 u.
S. Urban. Ulmer Sch. d. 15. Jh. II, 438 u.

HALLE. Frauenkirche. Matth. Grünewald II, 514 o.
Moritzkirche. Gem. d. 15. Jh. II, 516 u.
Marienkirche. Jul. Hübner III, 240 o.

HAMBURG. Beim Dr. Abendroth. Karl Rahl III, 232 o.
Bei G. Riesser. Oppenheim III, 238 u.

HANNOVER. Saal des Guelfenordens. J. und Franz Riepenhausen III, 253 o.
Bei Hrn. Hausmann. Joh. Raphon II, 429 o.

HEERBERG (bei Gaildorf, Würtemberg). Capelle. Barth. Zeitblom II, 436 o.

HEGBACH (bei Biberach). Kloster. Ulmer Sch. d. 15. Jh. II, 438 u.

HEILSBRONN (in Franken). Kloster. M. Wohlgemuth (?) II, 454 u. — H. Scheuffelin II, 504 u. — Matth. Grünewald (?) II, 513 u. — Gem. d. 13. Jh. I, 242 N.

HEIMERSHEIM (a. d. Ahr). Kirche. Glasgem. d. 13. Jh. I, 235 o.

HELTORF. Schloss. Lessing, Plüddemann, H. Mücke III, 239 o.

HILDESHEIM. S. Michael. Deckengem. d. 13. Jh. I, 181 u.

HOHENSCHWANGAU. M. Neher III, 234 o. — v. Heydeck III, 234 u.

KARLSTEIN (in Böhmen). Burg. Theodorich v. Prag I, 251 o. — Nic. Wurmser I, 251 u., 252 u. — Kuntze I, 252 o. — Thomas von Mutina I, 252 u., 389 o. u.

KEMBERG (unweit Wittenberg). Stadtkirche. L. Cranach d. jüng. II, 528 u.

KENTHEIM (Würtemberg). Kapelle. Wandgem. d. 13. Jh. I, 230 o.

KIEL. Kunsthalle. Bon. Genelli III, 231 u. — Mor. v. Schwind III, 231 u.

KIRCHSAHR (unweit Altenahr). Kirche. Schule M. Wihelms I, 271 u.

KLOSTERNEUBURG (bei Wien). Stift. Oesterreich. Schule II, 457 u.

KÖLN. Dom. Wandgem. d. 14. Jh. I, 226 u. ff. — Glasgem. d. 14. Jh. I, 236 u. — Wilhelm v. Köln I, 267 o. — Stephan v. Köln I, 274 u. — Glasgem. d. 16. Jh. II, 566 o. — Köln. Schule d. 16. Jh. II, 567 o. u.

S. Andreas. Köln. Sch. d. 15. Jh. I, 284 o. — Köln. Sch. d. 16. Jh. II, 567 o.
S. Aposteln. Fastentuch d. 13. Jh. I, 244 o.
S. Cunibert. Glasgem. d. 13. Jh. I, 235 o. — Zeitg. M. Wilhelms I, 270 u. — Schule M. Wilhelms I, 271 u. — Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 422 u.
S. Georg. Alte Wandgem. I, 185 u. — Glasgem. d. 16. Jh. II, 566 u.
S. Gereon. Mosaik d. 12. Jh. I, 186 u. — Wandgem. d. 13. Jh. I, 222 o. — Köln. Sch. d. 16. Jh. II, 567 o.
S. Johann Bapt. Alte Wandgem. I, 185 u.
S. Marien im Capitol. Alte Wandgem. I, 186 o. — Köln. Sch. des 15. Jh. II, 421 o. — Schule Dürer's II, 495 u. — Glasgem. d. 16. Jh. II, 566 o.
S. M. in Lyskirchen. Pseudoschoreel (Cop.) II, 563 o.
S. Pantaleon. Glasgem. d. 16. Jh. II, 566 u.
S. Peter. Glasgem. d. 16. Jh. II, 566 u. — Köln. Sch. d. 16. Jh. II, 567 o. — Rubens III, 64 o.
Protestantische Kirche. Glasgem. d. 16. Jh. II, 566 u.
S. Severin. Wandgem. d. 13. Jh. I, 222 u. — Wandgem. d. 14. Jh. I, 263 u. — Wilhelm v. Köln I, 268 o. — Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 420 u., 422 u. — (Heinr. Aldegrever?) II, 503 o. — Barth. de Bruyn II, 594 o.
S. Ursula. Gem. v. 1224 I, 186 o. — Wandgem. d. 13. Jh. I, 222 u. — Malerei d. 15. Jh. I, 283 u.
Bei Hrn. Baumeister. Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 417 o. — Köln. Sch. d. 16. Jh. II, 567 u.
Im Besitz des Hrn. Burel. Schoorle II, 584 o.
(Vormals) bei Hrn. Essingh. Schule M. Stephans I, 282 o. — (Heinr. Aldegrever?) II, 503 u.
Bei Hrn. v. Geyr. Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 418 u. — Pseudolucas v. L. II, 564 u.
Bei Hrn. Haan. Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 423 o. — Pseudolucas v. L. II, 564 u. — Barth. de Bruyn II, 594 o.
Sammlung des verst. Dr. Kerp. Zeitgen. M. Wilhelms I, 270 o. — Schule M. Stephans I, 282 o. — Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 419 u., 420 u., 422 u. — Pseudolucas v. L. II, 564 u.
Bei Hrn. Ph. Engels. F. Gonne III, 244 o.
Bei Hrn. Merlo. Köln. Schule d. 16. Jh. II, 565 o.
Bei Hrn. Oppenheim. P. Christophsen II, 382 u.
Bei Hrn. Schmitz. Stephan v. Köln I, 273 u. — Schule M. Stephans I, 282 o. — Köln. Sch. des 15. Jh. II, 422 u. — Köln. Sch. des 16. Jh. II, 567 u.
Bei Hrn. Zanoli. Köln. Sch. des 15. Jh. II, 419 o. — Köln. Sch. des 16. Jh. II, 565 o.

Städtisches Museum.

Köln. Sch. d. 14. Jh. I, 240 o., 241 o.
Wilhelm v. Köln I, 265 u.
Zeitgenossen M. Wilhelms I, 270 o.
Schule M. Wilhelms I, 270 u.
Stephan v. Köln I, 274 o., 278 o.
Schule M. Stephans I, 279 o. u., 280 u., 284 o.
Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 419 o., 420 o., 422 o., 423 o.
A. Dürer II, 495 u.
Pseudoschoreel II, 562 u.
Anton v. Worms (?) II, 565 u.
Köln. Sch. d. 16. Jh. II, 567 o.
Barth. de Bruyn II, 594 o.
Ed. Steinle III, 238 o.

KYLLBUPG (in d. Eiffel). Stiftskirche. Glasgem. d. 16. Jh. II, 566 o.

LANDSBERG (a. d. Warthe). Kirche. C. Begas III, 246 o.

LEIPZIG. Nicolaikirche. A. Fr. Oeser I, 220 o.
Sammlung des Barons Speck von Sternburg. Rafael II, 245 o. — A. Dürer II, 472 N.

Rathsbibliothek. Salv. Rosa III, 46 N.
Museum. Erwin Speckter III, 252 u. — Theodor Grosse III, 284 u.
Hertel'sches Haus. Friedrich Preller III, 284 u.

LINZ (am Rhein). Kirche. Köln. Schule d. 14. Jh. II, 417 u.

LORCH (bei Hohenstaufen). Kirche. Wandgem. d. 15. Jh. II, 433 o.

LÜBECK. Dom. Memling II, 401 u. — Joh. Mabuse II, 582 u.
Catharinenkirche. Wandgem. d. 14. Jh. I, 232 u.
Frauenkirche. Franc. di Domen. Livi I, 286 o. — Todtentanz d. 15. Jh. II, 440 N. — Matth. Grünewald II, 514 o. — Jan Mostaert II, 575 u. — Bernh. v. Orley II, 582 o. — Friedr. Overbeck III, 229 o.

MAINZ. Provinzialgalerie. A. Dürer (Cop.) II, 478 u. — Pseudolucas v. L. II, 565 o.

MARBURG. Elisabethkirche. Glasgem. d. 13. Jh. I, 235 u. — Teppich um 1300 I, 244 o.

MARIENBURG (in Preussen). Kirche. Mosaikrelief I, 254 u. — Im Remter. C. Kolbe III, 246 u.

MARIENWERDER. Mosaik I, 254 u.

MAULBRONN. Klosterkirche. Wandgem. v. 1424 I, 288 u.

MEISSEN. Dom. Friedr. Herlen (?) II, 432 u. — L. Cranach d. ä. II, 520 u.

MEMLEBEN (an der Unstrut). Klosterkirche. Malerei des 13. Jh. I, 232 u.

MERSEBURG. Dom. L. Cranach d. j. II, 528 u.

METHLER (bei Dortmund). Kirche. Wandgem. d. XI. Jh. I, 182 o.

MINDEN (Preussisch). Bei Hrn. Regierungsrath Krüger. Liesborner Meister II, 426 o. u.

MONAKAM (unweit Hirschau, Würtemberg). Kirche. Schwäb. Sch. d. 15. Jh. II, 439 o.

MORITZBURG (bei Dresden). L. Cranach d. ält. II, 527 o.

MÜHLHAUSEN (am Neckar). Vituskirche. Wandgem. d. 14. Jh. I, 230 u. — Prag. Schule d. 14. Jh. I, 254 o.

MÜNCHEN.
Allerheiligenhofkapelle. Heinr. Hess III, 232 u.
Basilica. Heinr. Hess III, 232 u.
Ludwigskirche. Cornelius III, 228 u.
Herzogl. Leuchtenberg'sche Galerie siehe St. Petersburg.
Maximilianeum. Albr. Adam III, 234 u.
Palast des Herzogs Max. R. v. Langer III, 235 u.
Im Besitz des Freiherrn v. Schack. B. Genelli III, 231 u. — K. Rahl III, 232 o. — Böcklin III, 288 o. — A. Feuerbach III, 288 o. — F. Lenbach III, 288 u.
Fürstl. Wallerstein'sche Sammlung. (Ob in München oder anderswo?) Giusto Padovano I, 390 u.
Im Besitz des Hrn. Dr. E. Förster. Schule M. Stephans I, 279 o.
Königsbau und neue Residenz. J. Schnorr III, 230 o. — Jos. v. Stieler III, 235 u.
Hofgarten (Arcaden). Rottmann III, 235 o.

Hofbibliothek. Min. d. 9. u. 10. Jh. I, 153 u., 157 o., 158 o., 159 o., — Miniat. des 11. Jh. I, 169 o., 171 o., 188 u. — Miniat. des 12. Jh. I, 189 u. — Miniat. d. 13. Jh. I, 196 o., 245 u. — Zeichn. v. A. Dürer u. Cranach d. ä. II. 491 u., 526 u.

Glyptothek. Cornelius III, 228 u.

Pinakothek.

Wilhelm v. Köln I, 268 u.
Schule M. Wilhelms I, 271 u.
Stephan v. Köln (?) I, 279 o.
Schule M. Stephans I, 282 o.
Franc. Francia II, 99 o.
Michelangelo (Cop.) II, 154 o.
A. del Sarto II, 165 o.
Rafael II, 175 N., 186 o., 187 o., 191 o., 227 u., 242 u.
Innoc. da Imola II, 265 u.
Coreggio II, 288 o.
Giorgione II, 296 o.
Tizian II, 315 o, 317 u.
Paris Bordone II, 327 o.
Mich. Cocxie II, 370 o.
Hugo v. d. Goes II, 383 o. (?), 405 o.
Dirk Stuerbout II, 386 o.
Rog. v. Brügge II, 389 u., 390 o.
Memling II, 398 o. u., 401 o.
Gerh. Horebout (?) II, 404 o.
Livin de Witte (?) II, 404 o.
Gerh. v. Harlem (?) II, 407 u.
Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 419 u.
Conr. Fyoll II, 424 u.
Barth. Zeitblom II, 436 u.
Mart. Schongauer II, 444 u.
Hans Largkmair II, 445 N.
Holbein d. ält. II, 449 o.
Thom. Burgkmayr II, 451 o.
M. Wohlgemuth II, 453 u.
A. Dürer II, 474 o. N., 475 o., 486 u., 488 u., 492 o., 495 o., 497 u., 500 N.
Hans v. Kulmbach II, 502 u.
Heinr. Aldegrever II, 503 o.
Barth. Beham II, 505 o. u.
Alb. Altdorfer II, 507 o., 509 o.
Melch. Fesele II, 510 u.
Georg Brew II, 510 u.
Mich. Ossinger II, 511 o.
Georg Pens II, 511 u.
Matth. Grünewald II, 513 o.
L. Cranach d. ält. II, 522 u.
L. Cranach d. jüng. II, 530 o.
Mart. Schaffner II, 531 u.
Hans Burgkmayr II, 536 u.
H. Holbein d. jüng. II, 539 u., 548 u., 554 u.
Chr. Amberger II. 557 o.
Pseudoschoreel II, 562 o.
Pseudolucas v. L. II, 565 o.
Joh. v. Mehlem II, 568 o.
Joh. v. Calcar II, 569 o.
Luc. v. Leyden II, 575 o.
Bernh. v. Orley II, 581 u.
Nic. Lucidel II, 584 u.
Mart. Hemskerk II, 585 u.
Fr. Franck d. j. II, 590 u.
Abr. Bloemart II, 593 o.
Chr. Schwarz II, 596 o.
J. Rottenhammer II, 596 o.
C. Cignani III, 25 o
Guido Reni III, 28 u.
Rubens III, 64 u. bis 67, 69 u., 181 u.
Van Dyck III, 72 o. u.
C. de Crayer III, 78 o.
Franz Hals III, 79 u.
Th. de Keyser III, 79 u.
Rembrandt III, 84 u., 87 o., 88 o., 89 o.
G. van den Eeckhout III, 90 o.
G. Honthorst III, 93 o.
Zurbaran III, 105 o.
Velasquez III, 107 o.
Murillo III, 113 o.
Ant. Pereda III, 120 u.
Claudio Coello III, 121 u.
E. le Sueur III, 129 o.
P. Breughel d. ält. III, 142 o.
Teniers d. j. III, 146 o., 148 o.
A. Brouwer III, 150 u.
Jan Steen III, 154 u., 155 u.
Jean le Ducq III, 157 o.
Terburg III, 159 o.
Gerh. Dou III, 162 o., 163 u., 164 o.
G. Metzu III, 165 u.
F. v. Mieris III, 166 o.
G. Schalcken III, 167 u.
P. de Hoogh III. 168 u.
Joh. Breughel III, 178 o.
A. Elzheimer III, 185 o.
Claude Lorrain III, 190 o.
Joh. Both III, 192 u.
H. Sachtleven III, 193 u.
J. B. Weenix III, 195 o.
A. van de Velde III, 197 o.
J. v. Goyen III. 200 o.
Jan Wynants III, 200 o.
A. van der Neer III, 201 o.
Jac. Ruisdael III, 204 o.
Sal. Ruisdael III, 204 u.
Hobbema III, 205 o.
J. R. de Vries III, 205 o.
Everdingen III, 206 o.
Joh. Peters III, 206 u.
S. de Vlieger III, 207 o.
L. Backhuisen III, 208 o.
Peter Neefs III, 209 o.
Joh. Fyt III, 213 u.
Joh. Weenix III, 214 o.
Joh. van Huysum III, 217 o.
Fresken von Cornelius III, 228 u.

Neue Pinakothek. Ferd. Olivier III, 227 u. — L. Reinhardt III, 227 u. — Franz Catel III, 227 u. — Wilh. v. Kaulbach III, 233. — Rottmann III, 235 o. — Carl Schorn III, 247 o. — Aug. Riedel III, 253 o.

MÜNSTER. Dom. Herm. zum Ring II, 571 u.
Paulinische Bibliothek. Köln. Miniat. I, 282 u.
Provinzialmuseum. Gem. des 13. Jh. I, 200 o. — Köln.-westfäl. Sch. I, 284 u., 285 o. — Ludger zum Ring d. ä. II, 571 o.
Aegidienkirche. Ed. Steinle III, 238 o.
Bei Hrn. Dr. Haindorff. Liesborner Meister II, 426 u.
Bei Hrn. Dr. von Zur-Mühlen. Liesborner Meister II, 426 u.

MÜNSTEREIFFEL. Pfarrkirche. Schule M. Stephans I, 282 o. — Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 420 u.

MÜNSTERMAIFELD. S. Martin. Köln. Sch. d. 16. Jh. II, 567 u.

NAUMBURG. Dom. L. Cranach d. j. II, 529 o.
Wenzelkirche. L. Cranach d. ä. II, 523 o.

NÖRDLINGEN. Hauptkirche (S. Georg). Friedr. Herlen II, 431 o., 432 o. — Barth. Zeitblom II, 435 o. — H. Scheuffelin II, 504 o. — Bastian Taig II, 505 o.
S. Salvator. Jesse Herlen (?) II, 432 u.
Stadtbibliothek. Jesse od. Fr. Herlen II, 432 u.
Rathhaus. H. Scheuffelin II, 504 o.

NORDHAUSEN. S. Blasiuskirche. L. Cranach d. ä. II, 521 o.

NÜRNBERG. Frauenkirche. Gem. d. 14. Jh. I, 242 o. — Nürnb. Sch. d. germ. St. I, 258 o. — M. Wohlgemuth II, 454 u.
S. Jacob. Gem. v. 1244 I, 242 o. N.
S. Johann. M. Wohlgemuth II, 455 o.
Heil. Kreuzcapelle. M. Wohlgemuth II, 453 o.
S. Lorenz. Gem. des 14. Jh. I, 242 o. — Alter Teppich I, 244 o. — Nürnb. Sch. d. germ. St. I, 257 u., 258 o. — Veit Hirschvogel II, 455 u. — Hans v. Kulmbach II, 501 u.
S. Sebald. Gem. d. 14. Jh. I, 242 o. — Nürnb. Schule d. germ. St. I, 258 u., 259 o. — Nürnb. Sch. d. 15. Jh. II, 455 o. u. — Hans v. Kulmbach II, 501 u.
Im Saal des Rathhauses. A. Dürer II, 493 o.
Bei Hrn. Campe. M. Wohlgemuth II, 455 o. — A. Dürer II, 471 o. — L. Cranach d. ä. II, 523 o.
Bei Hrn. Hertel. Hans Burgkmayr II, 536 u.
Im Besitz der Familie Holzschuher. A. Dürer II, 497 o.

Städtische Galerie im Landauer Brüderhause.

Gerh. v. d. Meeren (?) II, 384 N.
Siegm Holbein II, 450 o.
M. Wohlgemuth II, 453 u.
A. Dürer II, 488 o.
Hans v. Kulmbach II, 502 o.
(Heinr. Aldegrever?) II, 503 u.
A. Altdorfer II, 509 u.
Georg Pens II, 512 o.
L. Cranach d. ä. II, 525 o.
Hans Burgkmayr II, 537 o.
J. v. Sandrart III, 93 u.

Galerie auf der Burg.

Gem. d. 14. Jh. I, 242 u.
Nürnb. Sch. d. germ. St. I, 257 o., 259 o.
Joh. v. Köln (?) II, 424 u.
M. Wohlgemuth II, 453 u.
Nürnb. Sch. d. 15. Jh. II, 455 u.
Schwarz v. Rothenbg. 455 u.
Hans v. Olmdorf II, 456 o.
Hans v. Kulmbach II, 502 o.
N. Scheuffelin II, 504 o.
Hans Burgkmayr II, 537 o.

Galerie der Moritzkapelle.

Wilhelm v. Köln I, 269 o.
Schule M. Wilhelms I, 271 u.
Schule M. Stephans I, 282 u.
Schule d. Rog. v. Brügge II, 374 o.
(Gerh. v. d. Meeren?) II, 384 N.
Memling II, 401 o.
Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 419 u., 420 o.
Schule v. Calcar II, 425 u.
Barth Zeitblom II, 436 u.
Cramer v. Ulm II, 438 o.
Mart. Schongauer (?) II, 444 u.
Holbein d. ält. II, 449 o.
Siegm. Holbein II, 450 u.
M. Wohlgemuth II, 453 u.
A. Dürer II, 487 o. u.
Hans v. Kulmbach II, 501 u.
H. Scheuffelin II, 504 o.
Bastian Taig II, 505 o.
Barth. Beham II, 505 o.
A. Altdorfer II, 509 u.
Georg Pens II, 511 u.
Hans Grimmer II, 516 o.
L. Cranach d. ält. II, 522 u., 529 u.
L. Cranach d. j. II, 529 o.
Mart. Schaffner II, 532 u.
Hans Schöpfer II, 533 o.
Hans Baldung II, 535 o.
Hans Burgkmayr II, 536 o.
Barth. de Bruyn II, 594 o.

OBERWESEL. Stiftskirche. Köln. Sch. des 14. Jh. I, 241 u. — Rhein. Sch. nach 1500 II, 423 u., 424 o.
S. Martin. Rhein. Sch. nach 1500 II, 424 o.

OLDENBURG. Grossherz. Schloss. J. H. W. Tischbein III, 222 o.

OPPENHEIM. S. Catharina. Wandgem. des 14. Jh. I, 231 o. — Glasgemälde d. 14. Jh. I, 238 o.

PAREZ (im Kreise Osthavelland). Kirche. Wilhelm Wach III, 245 u.

PILLNITZ. Kapelle und Speisesaal. Ch. Vogel v. Vogelstein III, 243 u.

POMMERSFELDEN (unweit Bamberg). Galerie des Grafen Schönborn. Andrea Solario II, 140 u. — A. Dürer II, 497 u. — L. Cranach d. ält. II, 525 u. — L. Cranach d. jüng. II, 529 u. — H. Holbein d. jüng. II, 549 o. — Rubens III, 64 u. — G. van den Eeckhout III, 90 u. — Die Stilllebenmaler III, 217 N.

POTSDAM. Stadtschloss. Wateau und Nachfolger III, 173 o. (vergl. Sanssouci.
Marmorpalais. A. v. Klöber III, 246 u.

PRAG. Dom. Prager Schule I, 253 o., N. — Mosaik des 14. Jh. I, 254 o. — Thomas v. Mutina I, 389 u.
Stift Strahow. Prager Schule I, 253 u. — A. Dürer II, 476 u.
Theinkirche. Prager Schule I, 253 o.
Wissehrad. Prager Schule I, 253 o.
Ständische Galerie. Theodorich v. Prag I, 251 o. — Prager Sch. d. 15. Jh. I, 255 u. — Gerh. v. Harlem II, 407 u. — Holbein d. ält. II, 449 u. — Heinr. Aldegrever II, 503 o. — L. Cranach d. ält. II, 525 u. — Nic. Maas III, 91 o. — Carl Screta III, 94 o. u. — Matth. Zymbrecht III, 94 u.
Vaterländisches Museum. Miniat. d. 14. Jh. I, 255 o.
Stephanskirche. Matth. Zymbrecht III, 94 u.
Palast Czernin. Lor. Reiner III, 94 u.
Kreuzgangkapellen auf dem Laurenzberge. J. Führich III, 230 o.

PESTH. Museum. P. Kraft III, 237 o.
Josephskirche. L. Kupelwieser III, 237 o.

PYRMONT. Fürstl. Schloss. Joh. Heinr. Tischbein d. ält. III, 95 u. — J. H. W. Tischbein III, 222 u.

QUEDLINBURG. Stiftskirche. Miniat. d. 10. Jh. I, 158 o., 163 o. — Alte Wandgem. I, 184 u. — Teppiche um 1200 I, 202 u.

REES (Niederrhein). Kirche. Joh. v. Calcar II, 569 o.

REGENSBURG. Dom. Glasgem. d. 14. Jh. I, 238 o.
Sammlung des histor. Vereins. A. Altdorfer II, 510 u. — Mich. Ostendorfer II, 511 o. — Melchior Bocksberger u. Seb. Kirchmeier II, 595 u.
Bei Hrn. Kraenner. Joh. v. Eyck II, 374 o. — A. Altdorfer II, 510 u.

REMAGEN. S. Apollinariiskirche. Ernst Deger III, 238 u.

RHEINECK. Schloss. Ed. Steinle III, 238 o.

ROSENSTEIN. Schloss. Dietrich III, 236 o.

ROTHENBURG (an der Tauber). S. Jacob. Friedr. Herlen II, 431 u.
Stadthaus. Friedr. Herlen II, 432 o.

RYNERN (bei Hamm). Kirche. Westfäl. Sch. d. 15. Jh. II, 427 u.

SANSSOUCI (bei Potsdam). Galerie des Königl. Schlosses. Franz Floris II, 590 o. (jetzt in Berlin). — Wateau u. Nachf. III, 173 o. — — Joh. Breughel III, 178 o. (ebenfalls in Berlin).
Kirche. Mosaik d. 13. Jh. I, 118 o.

SCHLEISSHEIM (bei München). Galerie des Schlosses.
A. Mächselkircher II, 456 o.
Ulr. Füterer II, 456 o.
Hans v. Olmdorf II, 456 u.
Cop. n. Dürer II, 480 o.
A. Dürer II, 486 u.
Bastian Taig II, 505 o.
Barth. Beham II, 505 u.
A. Altdorfer II, 508 u. 509 o.
Mart. Schaffner II, 532 o.
Guido Reni III, 28 o.
P. Breughel d. ält. III, 142 o.
P. Breughel d. jüng. III, 143 o.
Teniers d. j. III, 144 u., 145 u., 146 o., 148 u.
J. Craesbecke III, 150 u.
Joh. Breughel III, 178 o.
Luc. v. Uden III, 182 o.
A. Pynacker III, 192 u.
A. Waterloo III, 201 u.

SCHNEEBERG (im Erzgebirge). Pfarrkirche. L. Cranach d. ält. II, 521 u. — Melch. Krodel II, 530 u.

SCHWABACH. Kirche. M. Wohlgemuth II, 454 o. — Mart. Schaffner (?) II, 533 o.

SCHWARZ-RHEINDORF (bei Bonn). Kirche. Wandgem. des 12. Jh. I, 185 u.

SCHWAZ (in Tyrol). Franciscanerkloster. Casp. Rosenthal II, 456 u.

SCHWERIN. Schlosskapelle. G. Pfannschmidt III, 285 u.

SIGMARINGEN. Schloss. Barth. Zeitblom II, 435 o., 436 u.

SINZIG. Kirche. Köln. Sch. d. 15. Jh. II, 417 u.

SOEST. Marienkirche. Westfäl. Sch. d. 15. Jh. II, 427 u.
Paulskirche. Köln.-westfäl. Sch. I, 285 u.

SPEIER. Dom. J. Schraudolph III, 233 o.

STETTIN. Städtisches Museum. Wilhelm Wach III, 245 u.

STOLZENFELS. Kapelle. Ernst Deger III, 238 u. — H. Stilke III, 239 o.

STUTTGART. Königl. Schloss. Gottl. Schick III, 227 o.
Königl. Privatbibliothek. Miniat. d. 13. Jh. I, 196 u., 246 o.
Neues Kunstgebäude. Palma vecchio II, 304 o.

Sammlung der Kunstschule. E. v. Wächter III, 226 u.
Im Besitz des Hrn. Hofprediger Grüneisen. Nic. Manuel II, 557 u.
Im Besitz des Grafen Leutrum. Mart. Schaffner II, 533 o.

Museum (früher Abel'sche Sammlung).
Hans Memling II, 402 u.
Gerh. v. Harlem II, 407 u.
Barth. Zeitblom II, 435 u.
Ulmer Sch. d. 15. Jh. II, 438 o. u.
Peter Tagpreth II, 438 u.
Hans v. Kulmbach II, 502 u.
H. Scheuffelin II, 504 u.
Barth. Beham II, 505 o.
Matth. Grünewald II, 514 u.
Hans Baldung II, 535 o.
(Schoorle?) II, 584 N.

TIEFENBRONN (unweit Calw). Kirche. Luc. Moser 1431 I, 289 o. — Hans Schühlein II, 434 u — Art M. Schaffner's II, 531 N.

TRATZBERG (in Tyrol). Schloss. Casp. Rosenthaler II, 456 u.

TREPTOW A. D. REGA (in Pommern). Marienkirche. Malerei d. 14. Jh. I, 232 u.

TRIER. Dombibliothek. Angels. Miniat. I, 154 o. — Miniat. des 10. Jh. I, 163 o., II, 172 u. — Miniat. d. 12. u. 13. Jh. I, 198 o.
Domschatz. Miniat. d. 10. Jh. I, 173 o.
S. Gangolph. Rhein. Sch. d. 16. Jh. II, 568 o.
Stadtbibliothek. Fränk. Miniat. II, 152 u. — Miniat. d. 10. Jh. I, 173 o.
Bei Hrn. Plattau. Rhein. Sch. d. 15. Jh. II, 423 o.

ULM. Münster. Jesse Herlen II, 432 o. — Jörg Stocker II, 438 o. — Cramer und Wild II, 438 o. — (Mart. Schongauer?) II, 444 u. — Mart. Schaffner II, 532 o. u.
Ehingerhof. Wandgem. d. 15. Jh. I, 289 o.
Weikmann'sches Haus. Wandgem. d. 16. Jh. II, 434 o.
Im Besitze der Stadt. Ulmer Sch. d. 15. Jh. II, 438 u.
Bei Hrn. Assessor Eser. Barth. Zeitblom II, 436 u.
Bei Hrn. Prof. Hasler. Barth. Zeitblom II, 435 u.

WARTBURG. Schloss. Mor. v. Schwind III, 231 u.

WEILHEIM (Königr. Würtemberg). Kirche. Wandgem. d. 15. Jh. II, 433 u.

WEIMAR. Residenzschloss. Leonardo II, 117 u. — M. v. Schwind III, 232 o. — B. Neher III, 236 o. — G. Jäger III, 236 o. — Preller III, 236 o.
Stadtkirche. L. Cranach d. ält. II, 521 o.
Bibliothek. L. Cranach d. jüng. II, 529 u.
Museum. A. J. Carstens III, 226 o. — Bon. Genelli III, 231 u. — Friedr. Preller III, 284 u. — A. Simon desgl.

WESEL. Rathhaus. Joh. v. Calcar (?) II, 569 o.

WIEN. Kaiserl. Bibliothek. Miniat. d. 5. Jh. I, 86 o. — Miniat. d. 15. Jh. I. 295 o.
Geistl. Schatzkammer. Messgewand d. 11. Jh. I, 201 o.
Sammlung des verst. Erzherzogs Carl. A. Dürer II, 475 u., 500 N.
Gräfl. Fries'sche Galerie. A. Dürer II, 492 u.
Beim preuss. Gesandten Hrn. Baron Werther. Lucas v. Leyden II, 575 o.
Beim Hrn. Baron Sina. K. Rahl III, 232 o.
Beim Fürsten Kinski. F. Gauermann III, 237 u. — Peter Fendi III, 237 u.
Beim Hrn. v. Arthaber. C. Hübner III, 242 o.

Galerie Esterhazy.

Bern. Luini II, 131 u.
Paris Bordone II, 327 o
Matth. Grünewald II, 514 u.
L. Cranach d. ä. II, 523 u.
Luis de Vargas (?) II, 605 u.
Vicente Joanez II, 606 o.
Rembrandt III, 87 u., 88 o.
Franc. Pacheco III, 101 o.
Zurbaran III, 105 o.
Velasquez III, 107 o.
Nic. de Villacis III, 109 o.
Alonso Cano III, 110 o.
Pedro de Moya III, 110 u.
Juan de Sevilla III, 111 o.
Murillo III, 113 o.
J. Antolinez III, 118 u.
Bart. Carducho III, 119 o.
Ant. Pereda III, 120 o.
J. Carenno de Miranda III. 120 u.
Mat. Cerezo III, 121 o.
J. A. Escalante III, 121 o.
Claudio Coello III, 121 u.
Franc. Ribalta III, 122 o.
Pedro Orrente III, 122 u.
Ant. Villadomat III, 123 u.
Al. de Tobar III, 123 u.
Teniers d. j. III, 145 o., 146 u.
Joh. Breughel III, 178 o.
Jod. Momper III, 180 o.
Claude Lorrain III, 190 u.
Swanevelt III, 191 u.

Galerie Lichtenstein.

Joh. van Eyck II, 373 u.
Barth. Zeitblom II, 437 N.
Heinr. Aldegrever II, 503 o.
A. Altdorfer II, 510 o.
Pseudo-Schoreel II, 563 o.
Luc. v. Leyden II, 575 o.
Rembrandt III, 88 u.
P. Breughel d. jüng. III, 143 o.
Teniers d. jüngere III, 146 u.
J. Craesbecke III, 150 u.

K. K. Galerie im Belvedere.

Theodorich v. Prag I, 251 u.
Nic. Wurmser (?) I, 252 u.
Thomas v. Mutina I, 389 o.
Antonello da Messina II, 64 o.
Ces. da Sesto II, 136 o.
Michelangelo (Cop.) II, 154 o.
Fra Bartolommeo II, 160 o.
Paolo da Pistoja II, 160 u.
A. del Sarto II, 165 o.
Rafael II, 185 o., 230 u., 237 o.
Pellegr. Tibaldi II, 266 o.
Coreggio II, 291 o., 292 o.
Giorgione II, 296 o.
Palma vecchio II, 304 u.
Tizian II, 308 o., 313 u., 315 u.
Andrea Schiavone II, 321 o.
Moretto II, 323 o.
Paris Bordone II, 327 o.
Joh. van Eyck II, 373 o.
Dirk Stuerbout (?) II, 387 u.
Rogier v. d. Weyden d. Aelt. (?) II, 388 u.
Memling (?) II, 401 o.
Alb. van Ouwater (?) II, 407 o.
Gerh. v. Harlem (?) II, 407 u.
(Mart. Schongauer?) II, 444 u.
Siegm. Holbein II, 450 u.
M. Wohlgemuth II, 454 o.
Mart. Zagel II, 455 u.
Oesterreich. Sch. II, 457 o. u.
A. Dürer II, 475 u., 478 o. 479 o., 485 u., 486 u., 493 o., 494 o., 497 o.
Heinr. Aldegrever II, 503 o.
Alb. Altdorfer II, 510 o.
Georg Pens II, 511 u.
Matth. Grünewald II, 514 u.
Martin Schaffner II, 533 o.
H. Holbein d. jüng. II, 549 o.
Ambr. Holbein II, 556 u.
Pseudoschoreel II, 563 o.
Köln. Sch. d. 16. Jh. II, 563 u.
L. v. Leyden (?) II, 575 o.
Bernh. v. Orley II, 581 u., 582 u.
Joh. Schoreel II, 583 u.
Crist. Allori III, 37 o.
Salv. Rosa III, 49 o.
Rubens III, 58 o., 64 o.
S. v. Hogstraeten III, 91 u.
Velasquez III, 107 o.
P. Breughel d. ä. III, 142 u.
Teniers d. j. III, 145 o., 146 u., 148 u.
J. Craesbecke III, 150 u.
Jan Steen III, 154 o.
P. van Laar III, 156 u.
Terburg III, 160 o.
G. Metzu III, 165 o.
Peter Snayers III, 182 o.
A. Elzheimer III, 185 o.
Swanevelt III, 191 u.
Joh. Both III, 192 u.
Phil. Wouvermann III, 196 u
A v. d Neer III, 201 o.
Jac. Ruisdael III, 204 o.
Hobbema III, 205 o.
Everdingen III, 206 o.
J. Parcellis III, 206 u.
Bon. Peters III, 207 o.
Peter Neefs III, 209 o.
H. v. Steenwyk III, 209 u.
Fr. Snyders III, 213 u.
Joh. Fyt III, 213 u.
Mich. Hondekoeter III, 214 o.
Frühstücksmaler III, 216 o.
J. van Huysum III, 217 o.
Joh. Dav. de Heem III, 217 o.
A R. Mengs III, 221 o.
K. Rahl III, 232 o.
J. Koch III, 237 o.
P. Kraft III, 237 o.
L. Schnorr III, 237 o.
F. Gauermann III, 237 u.
P. Fendi III, 237 u.

K. K. Akademie der Künste. Lucas von Leyden II, 575 o.
Ambraser Sammlung. Hans Memling II, 402 u.
Opernhaus. M. v. Schwind III, 232 o.
Invalidenhaus. P. Kraft III, 237 o.
Arsenal. K. Blaas III, 237 o.

WITTENBERG. Stadtkirche. L. Cranach d. ält. II, 519 u. — L. Cranach d. jüng. II, 528 o
Rathhaus. L. Cranach d. ä. II, 519 u.

ST. WOLFGANG (bei Ischl). Kirche. Pacher II, 457 o.

WÖRLITZ. Im „goth. Hause“ des Parkes. L. Cranach d. ä. II, 523 u.

WORMS. Dom. Alte Wandgem. I, 183 o. — Tafelgem. d. 13. Jh. I, 199 u.

XANTEN. Stiftskirche. (Joh. v. Calcar?) II, 569 o. — Barth. de Bruyn II, 593 u.

ZÜLPICH. Kirche. Köln. Sch. d. 16. Jh. II, 567 u.

ZWICKAU. S. Catharina. Hans v. Kulmbach II, 502 o.
Frauenkirche. M. Wohlgemuth II, 453 o. — L. Cranach d. j. II, 529 u.

Schweiz.

BASEL. Münster. Malerei d. 14. Jh. I, 229 u.
Rathhaus. Die Holbein II, 550 o. — Hans Bock II, 595 o.
Oeffentl. Sammlung.
Reste des Todtentanzes II, 439 u.
Wandgem. d. 15. Jh. II, 440 o.
Mart. Schongauer (?) II, 444 o.
Holbein d. ä. II, 449 u.
Siegm. Holbein II, 450 u.
L. Cranach d. ä. II, 523 u., 525 o.
Hans Baldung II, 535 o.
H. Holbein d. jüng. II, 540 o., 541 N., 542 o., 543 bis 546, 548 o. u., 549 o.
Ambr. Holbein II, 556 u.
Nic. Manuel II, 558 o. u.
Herri de Bles II, 587 o.

Bei Hrn. B. Mäglin. Sassoferrato (nach Rafael) II, 187 o. — Meister J. M. II, 420 o.
Bei Hrn. P. Vischer. A. Dürer II, 475 o., 492 o. — H. Holbein d. jüng. II, 541 o.

BERN. Münster. Teppiche I, 244 u.
Stadtbibliothek. Nic. Manuel II, 560 o.
Im Besitz der Familie Manuel. Nic. Manuel II, 560 o.

ZÜRICH. Wasserkirche. Hans Asper II, 556 u.

Niederlande.

AMSTERDAM.
Bei Hrn. v. Loon. Rembrandt III, 84 o.
Bei Hrn. v. Sixt. Rembrandt III, 84 o.
Bei Hrn. van der Hoop. L. Backhuisen III, 208 o.
Neues Rathhaus. Fr. Hals III, 79 u. — B. v. d. Helst. III, 81 o.
Museum. Theod. de Keyser III, 80 o. — B. van der Helst III, 80 o., 81 o. — Rembrandt III, 85 o. — Gov. Flinck III, 91 o. — Jan Steen 152 u. — Terburg III, 159 u. — Gerh. Dou III, 163 o. — Caspar Netscher III, 167 o. — A. van der Venne III, 180 o. — Paul Potter III, 198 u. — J. van Goyen III, 200 o. — Jan Wynants III, 200 o. — Phil. de Koning III, 205 u. — Simon de Vlieger III, 207 o. — Willem van der Velde d. j. III, 207 o. — Lud. Backhuisen III, 208 o. — E. de Witte III, 209 u. — J. van der Heyden, III, 210 o. — Joh. Weenix III, 214 o. — Mich. Hondekoeter III, 214 o. — Dan. Seghers III, 216 o. — J. D. de Heem III, 217 o.
Werkhuys. B. v. d. Helst III, 81 o.

ANTWERPEN. Dom. Fr. Franck d. ält. II, 590 u. — Rubens III, 60 u., 61 o.
S. Anton. Van Dyck III, 72 o.
S. Augestin. Rubens III, 61 u.
S. Jacob. Bernh. v. Orley II, 581 u. — Rubens III, 61 o. — Van Dyck III, 72 u.
S. Paul. Rubens III, 62 u. — Teniers d. ä. III, 143 u.
S. Georges. God. Guffens u. J. Sweerts III, 271.
Akademie (Musée).
Gem. d. 14. Jh. I, 219 u.
Antonello da Messina II, 64 o.
Hub. van Eyck (?) II, 371 u.
Joh. van Eyck II, 376 o.
Marg. van Eyck (?) II, 377 u.
Justus von Gent (?) II, 381 u.
Hugo van der Goes (?) II, 383 N.
Rog. v. Brügge II, 390 u.
Memling II, 397 o., 403 o.
Rog. v. d. Weyde II, 406 u.
Altfranz. Sch. (?) II, 412 o.
Jan Mostaert II, 576 o.
Luc. v. Leyden II, 575 N.
Quint Massys II, 577 o., 578 u.
Joh. Massys II, 579 u.
Mich. Cocxie II, 585 o.
Franz Floris II, 590 u.
Fr. Franck d. ä. II, 590 u.
Fr. Pourbus d. ä. II, 590 u.
Mart. de Vos II, 591 o.
Oct. van Veen II, 592 o.
Rubens III, 58 bis 61.
Van Dyck III, 71 u., 72 u., 74 u.
Corn. de Vos III, 76 o.
Jan Steen III, 154 o. N.
A. C. Lens III, 269 o.
M. J. van Bree III, 269 o.
W. J. Herreyns III, 269 o.
F. de Braeckelaer III, 270 u.

BRÜGGE. Dom (S. Sauveur). Gemälde d. 14. Jh. I, 220 o. — Gerh. v. d. Meeren (?) II, 384 N.
Academie. Joh. van Eyck II, 375 o. — Memling II, 397 o. — Gerh. Horebout (?) II, 404 o. — A. Claessens d. ä. II, 405 o.
Kirche Notre dame. Jan Mostaert II, 576 o.
Hospital der Soeurs noires. Dirk Stuerbout II, 387 u.
Dom. Dirk Stuerbout II, 387 u. — Lancelot Blondeel II, 585 u.
Hospital zu St. Johannes. Memling II, 393—396.

BRÜSSEL Ste. Gudule. Glasgem. d. 16. Jh. II, 581 N.
Museum. Mich. Wohlgemuth II, 454 u. — Bernh. v. Orley II, 581 o. — Joach. Patenier II, 587 o. — Oct. van Veen II, 592 o. — Rubens III, 58 u., 62 u. — J. B. Madou III, 272.
Bibl. des Ducs de Bourgogne (beim Museum). Miniat. um 1300 I, 221 u. — Min. d. 15. Jh. I, 295 o. — Min. des Attavante II, 34 o. — Flandr. Min. II, 409 u.
Beim Herzog v. Aremberg. Ph. de Koning III, 205 u.
Palais de la Nation. L. Gallait u. Ed. de Biefve III, 270 o.

COURTRAY. Frauenkirche. Van Dyck III, 71 o.

GENT. S. Bavon. Hub. u. Johann v. Eyck II, 362 o. N. — Rubens III, 62 o.
Cathedrale. Gerh. van der Meire II, 383 u.
S. Michael. Van Dyck II, 72 u. — A. Lens III, 269 o.
Hosp. la Biloque. Wandgem. d. 13. Jh. I, 219 o.
Bei Hrn. van Huyvetter. (Justus van Gent?) II, 381 u.
Bei Hrn. van Rotterdam. Hub. van Eyck II, 370 o.

HAAG. Königl. Bibliothek. Miniat. d. 10. Jh. I, 174 o. — Min. des Memling (?) II, 404 N.
Sammlung des Königs von Holland (ehemalige „Galerie des Prinzen von Oranien in Brüssel“, grösstentheils zerstreut).
Leonardo da Vinci II, 121 u., 126 o.
Rafael II, 246 o.
Joh. van Eyck II, 376 o.
Rog. v. Brügge II, 391 o.
Memling II, 398 o., 403 o.
Dirk Stuerbout II, 387 o.
C. Engelbrechtsen II, 573 o.
Luc. v. Leyden II, 574 u.
Joh. Massys II, 579 u.
Bernh. v. Orley II, 581 u.
Joh. Mabuse II, 582 u.
Abr. Bloemart II, 593 o.

Museum.
Corn. v. Harlem II, 522 u.
Theod. de Kayser III, 80 o.
Rembrandt III, 83 u.
Teniers d. j. III, 146 u.
Jan Steen III, 152 u., 155 u.
Terburg III, 158 u.
Gerh. Dou III, 162 u.
F. v. Mieris III, 166 o.
Caspar Netscher III, 167 o.
G. Schalcken III, 167 u.
Joh. Breughel III, 177 u.
R. Savery III, 179 o.
Paul Potter III, 198 u.
Jan Wynants III, 200 o.
Jac. Ruisdael III, 204 o.
Phil. de Koning III, 205 u.
Willem van der Velde d. j. III, 207 o.
J. van der Heyden III, 210 o.
Joh. Weenix III, 214 o.
J. D. de Heem III, 217 o.
Rachel Ruysch III, 217 o.
Joh. van Huysum III, 217 o.

Westrenisches Museum. Mich. v. d Borch I, 220 u. — Copie von Wandmalereien aus Gorcum I, 219 N. (?)

HARLEM. Rathhaus. H. Hals III, 79 u. — B. v. d. Helst III, 81 o.
Oude Mans Huys. H. Hals III, 79 u.

LEYDEN. Stadthaus. C. Engelbrechtsen II, 572 u. — Luc. v. Leyden II, 574 o.

LIERE (zwischen Mecheln und Antwerpen). Bernhard van Orley II, 581 o.

LÖWEN. S. Pierre. Dirk Stuerbout II, 386 o. — Rog. v. d. Weyde II, 406 o. — Quint. Messys II, 578 o.
S. Gertrude. Mich. Cocxie II, 585 o.
Stadthaus. Dirk Stuerbout II, 385 u. — Mich. Cocxie II, 585 o.
Bei Hrn. Nieuwenhuis. Dirk Stuerbout II, 387 o. (jetzt im Mus. v. Brüssel).
Bei Hrn. van der Schrieck. J. v. Eyck II, 376 u. — Cop. n. F. v. Eyck Memling II, 403 u.

LUTTICH. Taufbecken d. 12. Jh. I, 212 N. — Miniat. I, 220 u.

MECHELN. Dom. Van Dyck III, 72 u.
St. Jan. Rubens III, 62 u.
Notre-Dame. Rubens III, 62 u.

UTRECHT. Stadthaus. Joh. Schoreel II, 583 o.

YPERN. S. Martin. Wandgem. d. 14. Jh. I, 219 u.

Frankreich.

AIX (en Provence). Dom. René von Anjou II, 385 o.
Bei Hrn. Director Clérian. René von Anjou II, 384 o.

ANGERS. Bibliothek. Miniat. d. R. v. Anjou II, 385 o.

AVIGNON. Museum. René von Anjou II, 385 o.

BAYEUX. Alterthumssammlung. Stickerei d. 11. Jh. I, 202 o.

BEAUNE (in Burgund). Hospital. Rog. v. Brügge II, 389 o.

BESANÇON. Dom. Fra Bartolommeo II, 160 o.

BOURGES. Dom. Glasgem. d. 12. Jh. I, 206 u. — Glasgem. d. 13. etc. Jh. I, 215 o.

CHARTRES. Dom. Glasgem. d. 13. Jh. I, 215 o.

CLERMONT. Dom. Glasgem. d. 13. etc. Jh. I, 215 o.

CLUGNY. Klosterkirche. Gem. d. 12. Jh. I, 178 o.

COLMAR. Münster. Mart. Schongauer II, 442 o.
Oeffentl. Sammlung. Mart. Schongauer II, 442 o. — Schule desselben II, 443 o. — Matth. Grünewald II, 515 o. — Nic. Manuel (?) II, 558 o.

S. DENIS (bei Paris). Cathedrale und Stift. Grabplatte d. 6. Jh. I, 146 u., 204 o. — Glasgem. des 12. Jh. I, 206 o. — Glasgem. des 13. etc. Jh. I, 215 o. — Nicolas Pion II, 411 u.

DIJON. Museum. Leonardo II, 134 N.

FONTAINEBLEAU. Schloss. Rosso de' Rossi II, 167 o. — Primaticcio II, 257 o. N. — Nic. dell' Abate II, 257 u. — Mart. Freminet II, 599 o.

LILLE. Museum. Eug. Delacroix III, 261 u.

LYON. Museum. Pietro Perugino II, 85 u.

NANTES. Museum. Xavier Sigalon III, 262 o.

NISMES. Kirche St. Paul. Victor Orsel III, 267 o.
Museum. Xavier Sigalon III, 262 o.

PARIS.

Ste. Chapelle. Glasgem. I, 215 o.
S. Gervais. (A. Dürer?) II, 500 N. — Glasgem. d. J. Cousin II, 598 u. — Gendron III, 289 o.
Ecole des beaux arts. Paul Delaroche III, 263 u.
Ehem. Sammlung des Marschalls Soult. Morales el Div. II, 601 u. — J. Fern. Navarrete II, 607 o. — Fr. de Herrera, el v. III, 102 o. — Zurbaran III, 104 u. — Murillo III, 114 u., 116 u. — Juan de Valdez III, 118 o.
Biblioth. imperiale.
Byzant. Min. I, 124 o. ff.
Angels. Min. I, 147 o.
Fränk. Min. I, 152 o., 155 o., 156 o.
Min. d. 10. Jh. I, 163 o., 173 o.
Min. d. 11. Jh. I, 189 o., 191 o.
Min. d. 12. Jh. I, 190 u., 191 o.
Min. d. 13. Jh. I, 198 o. u., 216 o., 218 o., 329 u.
Min. d. 14. Jh. I, 216 o.
Maness. Codex. I, 246 u.
Niederländ.-französ. Miniaturen vom Ende d. 14. Jh. I, 294—295.
Altholländ. Min. I, 296 o.
Min. d. Sim. di Martino I, 373 u.
Bologn. Min. d. 14. Jh. I, 387 o.
Venet. Miniat. c. 1400 I, 406 N.
Sicil. Miniat. d. 14. Jh. I, 412 o.

Miniat. d. van Eyck II, 379 ff.
Miniat. d. R. v. Anjou II, 385 o.
Flandr. Min. II, 409 u.
Franz. Min. d 15. Jh. II, 413 o. u.
Min. d. J. Fouquet II, 414 o. u.
Miniat. d. Godefroy II, 597 N.
Min. d. 16. Jh. II, 598 u.
J. L. David III, 255 u.

Bibl. des Arsenals. Miniat. d. 13. Jh. I, 199 o. — Florent. Min. I, 348 u. — Flandr. Miniat. II, 409 u. — Franz. Miniat. d. 15. Jh. II, 414 u.
Bibl. von Ste. Geneviève. Miniat. de 13. Jh. I, 199 o.

Louvre. Gemäldegalerie (mit Inbegriff des Musée espagnol und der Galerie Standish, die beide seit dem Tode Louis Philipp's von dort entfernt sind).

Taddeo di Bartolo I, 377 u.
Fiesole I, 385 o.
Filippo Lippi II, 19 u.
Pesellino II, 20 o.
Sandro Botticelli II, 20 u.
Benozzo Gozzoli II, 28 u.
Domen. Ghirlandajo II, 32 u.
Mantegna II, 48 o.
F. Bianchi Ferrari II, 57 o.
Giov. Massone II, 57 o.
Cima da Conegl. II, 72 o.
Vittore Carpaccio II, 75 o.
Nic. Alunno II, 82 o.
Ingegno II, 91 o.
Lor. Costa II, 100 u.
Leon. da Vinci II, 121 o. 125 o.
Leon. da Vinci (Copien) II, 123 u., 127 u., 128 o.
Lor. di Credi II, 130 o.
M. d'Oggione II, 134 u.
G. A. Beltraffio II, 135 o.
Andrea Solario II, 140 u.
Dan. da Volterra II, 156 o.
Fra Bartolommeo II, 159 u.
M. Albertinelli II, 160 u.
A. del Sarto II, 165 o.
Pontormo II, 166 o.
Rosso de' Rossi II, 167 o.
Rid. Ghirlandajo II, 168 o.
Rafael II, 179 o., 185 u., 226 o., 231 o., 237 u., 245 o., 246 o.
Giul. Romano II, 256 o.
Perin del Vaga II, 259 o.
Polidoro da Caravaggio II, 261 u.
Garofalo II, 267 o.
Coreggio II, 285 o., 291 u.
M.A. Anselmi II, 292 o.
Giorgione II, 296 u., 297 o., 298 u. (Palma vecchio ?)
Seb. del Piombo II, 301 o.
Palma vecchio II, 304 o.
Tizian II, 308 o., 309 o. u., 311 o. u., 314 u., 315 u., 317 o. u.
Savoldo II, 321 u.
Moretto II, 323 o.
Tintoretto II, 330 u., 332 o.
Paolo Veronese II, 335 u., 337 u., 338 o. u.
Baroccio II, 351 o.
Joh. van Eyck II, 373 o.
Giusto di Alemagna II, 382 o.
Rog. v. d. Weyde II, 407 o.
Hieron. Bosch II, 409 o.
Altholländ. Schule II, 409 o.
Joh. von Köln (?) II, 424 o.
Hans Seb. Beham II, 505 u.
H. Holbein d. j. II, 554 o., 555 u.
Pseudoschoreel II, 563 o.
Pseudolucas v. L. II, 564 u.
Joh. Mabuse II, 582 u.
Fr. Pourbus d. j. II, 591 o.
J. Rottenhammer II, 596 o.
~~Clouet~~-Janet II, 598 o.
Jean Cousin II, 598 o.
Morales el Div. II, 601 u.
Luis de Vargas II, 605 u.
Vicente Joanez II, 606 o.
Al. Sanch. Coello II, 607 o.
Pantoja de la Cruz II, 607 u.
Dom. Theotocopuli II, 607 u.
Lod. Caracci III, 17 o.
Agost. Caracci III, 17 u.
Annib. Caracci III, 18 u., 20 u.
Dominichino III, 24 o.
Franc. Albani III, 24 u.
Guido Reni III, 29 o.
Sim. Cantarini III, 29 u.
Guercino III, 30 o. u.
Bern. Campi III, 34 o.
Lod. Cigoli III, 36 u.
Dom. Feti III, 36 u.
Christ. Allori III, 37 o.
Matt. Rosselli III, 37 u.
Caravaggio III, 43 o.
Ribera III, 44 o.
Salv. Rosa III, 47 o. u., 48 u.
Rubens III, 58 u., 63 u., 68 o., 69 o., 181 u.
Van Dyck III, 72 o., 73 o., 74 u., 75 o.
B. van der Helst III, 80 u.
Rembrandt III, 84 o., 87 o. u., 88 o.
G. van den Eeckhout III, 90 u.
Ferd. Bol III, 91 o.
Jan Victor III, 91 u.
D. V. Sandvoort III, 91 u.
Franc. Pacheco III, 101 o.
Juan de las Roelas III, 101 u.
Fr. de Herrera el v. III, 102 o.
Zurbaran III, 103 u. bis 104 u.
Velasquez III, 107 o.,
Juan de Pareja III, 109 o.
Alonso Cano III, 110 o.
Pedro de Moya III, 110 u.
Murillo III, 113 o., 115 u., 116 u., 117 o, 118 o., 211 u.
Juan de Valdez III, 118 u.
J. Antolinez III, 118 u.
Luis Tristan III, 119 o.
Ant. Pereda III, 120 o.

Arias Fernandez und J. Leonardo III, 120 u.
J. Carenno de Miranda III, 121 o.
Franc. Ribalta III, 122 o.
J. G. de Espinosa III, 122 u.
Pedro Orrente III, 123 o.
Ant. Palomino III, 123 u.
Sim. Vouet III, 124 u.
Nic. Poussin III, 127 o.
Phil. Champaigne III, 128 o.
Le Sueur III, 128 u.
P. Mignard III, 129 u.
Le Brun III, 130 o.
Nachf. Le Brun's III, 131 o.
J. Jouvenet III, 131 o.
Nic. Colombel III, 131 o.
Hyac. Rigaud III, 131 o.
Teniers d. j. III, 145 o.
A. van Ostade III, 149 o.
J. van Ostade III, 149 u.
Van der Meulen III, 157 u.
Terburg III, 159 o.
Gerhard Dou III, 162 o., 163 o.
G. Metzu III, 165 u.
P. de Hooghe III, 168 u.
J. B. Greuze III, 173 u.
Corn. Matsys III, 176 o.
Joh. Breughel III, 178 o.
A. van der Venne III, 179 u.
Paul Bril III, 184 o.
A. Elzheimer III, 185 o.
C. Poelenburg III, 185 u.
Claude Lorrain III, 190 u.
Berghem III, 195 u.
A. van de Velde III, 197 o.
Joh. Asselyn III, 197 u.
J. v. Goyen III, 200 o.
Jac. Ruisdael III, 204 o.
Will. v. d. Velde d. j III, 207 o.
L. Backhuisen III, 208 u.
Peter Neefs III, 209 o.
Jos. Vernet III, 210 u.
Hub. Robert III, 210 u.
Fr. Snyders III, 213 o.
J. v. Huysum III, 217 o.
J. L. David III, 255 u., 256 o.
Girodet - Trioson III, 256 u.
J.-A. Gros III, 256 u.
Gérard III, 257 o.
P. P. Proud'hon III, 258 o.
Boilly III, 258 o.
Ed. Picot III, 259 o.
Géricault III, 261 o.
Eug Delacroix III, 261 u.
Xavier Sigalon III, 262 o.
A.-G. Decamps (?) III, 262 u.
Leon Cogniet III, 265 o.
J. A. D. Ingres III, 266 o.

Louvre. Kaiserl. Sammlung der Handzeichnungen. Leon. da Vinci II, 118 o.
Louvre. Kaiserl. Privatbibliothek. Fränk. Miniat. I, 152 o.
Pantheon. J.-A. Gros III, 257 o.
Palais de Justice. Hans Memling II, 402 u.
Im Besitz des Bildhauers H. de Triqueti. Michelangelo II, 152 N.
Im Besitz des Kunsthändlers Laneuville. Lucas v. Leyden II, 574 o.
Bei Hrn. James Rothschild. Quentin Massys II, 578 u.
Graf de St. Mauris. Paul v. Limburg II, 296 o.
Im Stadthause. Eduard Picot III, 259 o. — Eugen Delacroix III, 261 u. – Henri Lehmann III, 291 o.
Kirche St. Vinc. de Paul. Ed. Picot III, 259 o. — Victor Orsel III, 267 o.
Im Palast Luxembourg. Eug. Delacroix III, 261 o. u. — Ary Scheffer III, 262 u. — Steuben III, 265 u. — Philippoteaux III, 265 u. — J. A. D. Ingres III, 266 o. u. — Ch. Gleyre III, 267 o. — Schnetz III, 267 u. — François Biard III, 268 o. — Français III, 291 o.
Kirche St. Sulpice. Eug. Delacroix III, 261 u.
Kirche St. Severin. Victor Orsel III, 267 o.
Kirche St. Germain de Prés. Victor Orsel III, 267 o.

RHEIMS. Dom. Glasgem. d. 13. Jh. I, 215 o.

ST. SAVIN (Depart. de la Vienne). Kirche. Wandgem. d. 11. u. 12. Jh. I, 179 o.

STRASSBURG. Münster. Glasgem. d. 13. Jh. I, 236 o. Glasgem. d. 14. Jh. I, 236 u.
Alt S. Peter. Colmarer Schule II, 444 o.
S. Thomas. Glasgem. d. 14. Jh. I, 236 u.
Oeffentl. Bibliothek. Miniat. d. 12. Jh. I, 193 u.
Sammlung auf der Mairie. Memling II, 402 u.

THANN. (Oberelsass). Münster. Mart. Schongauer II, 443 u.

VERSAILLES. Histor. Museum. J. L. David III, 256 o. — J.-A. Gros III, 256 u. — L. Hersent (Cop.) III, 259 o. — Eug. Delacroix III, 261 u. — Horace Vernet III, 264 u. — Leon Cogniet III, 265 o.

VILLENEUVE (bei Avignon). Hospital. René v. Anjou II, 384 o

England.

ALTHORP (Northamptonshire). Landsitz des Grafen Spencer. Perin del Vaga II, 259 o. — H. Holbein d. j. II, 555 o. — Joas von Cleve II, 584 u. — Van Dyck III, 75 u.

ALTON TOWER (Staffordshire). Landsitz des Grafen Shrewsbury. Pseudoschoreel II, 563 o. — Gobbo da' Frutti III, 32 o. — Alonso Cano III, 110 o. — Pedro de Moya III, 110 u.

BARRON HILL (Staffordshire). Landsitz des Hrn. Whyte. Rafael II, 183 o.

BATH. Sammlung des Hrn. Beckford. Giov. Bellini II, 68 u. — P. degli Ingannati II, 69 u. — A. Cordelle Agi II, 70 o. — Herri de Bles II, 587 u. — Jan Steen III, 153 u. — A. Elzheimer III, 185 o.

BLENHEIM (unweit Oxford). Landsitz des Herzogs von Marlborough. Rafael II, 183 u. — Carlo Dolci III, 38 u — Rubens III, 63 u., 67 o., 69 u. — Van Dyck III, 75 u.

BOWOOD (Wiltshire). Landsitz des Marquis von Lansdowne. Rafael II, 183 u. — Jac. Ruisdael III, 204 o.

BURLEIGHHOUSE (Northamptonshire). Landsitz des Marquis von Exeter. Gio. Ant. Pordenone II, 326 o. — Joh. van Eyck II, 372 u. — A. Dürer II, 487 o. — H. Holbein d. j. II, 555 o. u. — Ant. Verriò III, 133 o. — Ang. Kauffmann III, 222 o.

CAMBRIDGE. Univers.-Bibliothek. Min. d. 12. u. 13. Jh. I, 199 N.

Fitzwilliam-Museum (der Universität angehörend). Giorgione II, 297 u. — Tizian II, 313 u. — Gerh. Dou III, 163 o.

CASTLE HOWARD (Yorkshire) Landsitz des Grafen Carlisle. Primaticcio II, 257 u. — Giorgione II, 296 u. — Tintoretto II, 331 o. — Joh. Mabuse II, 582 u. — Clouet-Janet II, 598 o. — Annib. Caracci III, 19 o., 20 u. — Dominichino III, 23 u. — Dom. Feti III, 36 u. — Van Dyck III, 75 u.

CHARLTONPARK. Beim Lord Suffolk. Leonardo II, 128 o.

CHATSWORTH (Derbyshire) Landsitz des Herzogs von Devonshire. Angels.-byz. Miniat. I, 173 u. — Joh. van Eyck II, 372 o. — Van Dyck III, 75 u.

CHISWICK (bei London). Villa des Herzogs von Devonshire. Jac. Bassano II, 341 o. — Memling II, 402 u. — Van Dyck III, 75 u.

CORSHAMHOUSE (Wiltshire). Sitz der Familie Methuen. H. Holbein d. j. II. 540 o., 554 u. — Luc. v. Leyden II, 574 u. — Joh. Schoreel II, 583 u. — Van Dyck III, 70 u. — A. Elzheimer III, 185 o.

GATTONPARK. Landsitz des Lord Warwik. Leon. da Vinci II, 122 o.

GREENWICH. Hospital. J. Thornhill III, 133 u. — Benj. West III, 136 u.

HAMPTONCOURT (bei London). K. Schloss. Mantegna II, 46 o. — Gio. Antonio Pordenone II, 325 u. — H. Holbein d. jüng. II, 548 u. N., 554 o.

HEYTESBURY (in Wiltshire). Johann van Eyck II, 372 u.

HOLKHAM (Norfolkshire). Landsitz des Grafen Leicester. Cop. n. Michelangelo II, 142 N. — Jac. Bassano II, 341 o.

INCE (bei Liverpool). Joh. v. Eyck II, 372 o.
Bei Hrn. Blundell Weld. Pseudoschooreel II, 563 o.

KEDDLESTON-HALL (Derbyshire). Sitz des Lord Scarsdale. Bernh. v. Orley II, 581 u. — Jod. Momper III, 180 u.

KENSINGTON (bei London). K. Pallast. Pontormo (nach Michelangelo) II, 154 u. — Michelangelo (Cop.) II, 155 o.

LEIGHT-COURT (bei Bristol). Landsitz des Hrn. Miles. Rafael II, 183 o. — Rafael (Cop.) II, 227 o., 244 u. — H. Holbein d. j. II, 553 o. — Rubens III, 63 u., 65 o. — Velasquez III, 107 o. — Murillo III, 113 o., 118 o. — Nic. Poussin III, 127 o. — Claude Lorrain III, 190 u.

LIVERPOOL. Liverpool-Institution. Min. d. Don Silvestro I, 351 u. — Simone di Martino I, 373 o. — Masaccio (?) II, 16 o. — Pesellino II, 20 o. — Michelangelo (Cop.) II, 153 u. — Rog. v. d. Weyde II, 406 u. — H. Holbein d. j. II, 553 o., 555 u. — Luc. v. Leyden II, 574 u. — Bernh. v. Orley II, 582 o.

LONDON.

S. Paul. J. Thornhill III, 133 u.
Barbers-Hall. H. Holbein d. j. II, 553 u.
Buckingham-Palace. F. Hals III, 79 u.
Bridewell-Hospital. H. Holbein d. j. II, 553 u.
Guildhall. John Opie III, 137 o.

National-Galerie.

Vitt. Carpaccio II, 75 o.
Leon. da Vinci (Luini?) II, 127 o.
Seb. del Piombo (nach Michelang.) II, 153 u.
Seb. del Piombo und Michelang. II, 154 u., 301 o.
Rafael II, 179 u., 188 o., 225 u.
Garofalo II, 267 o.
Coreggio II, 289 o. u., 291 u.
Parmigianino II, 293 u.
Giorgione II, 296 u., (?) 297 o.
Seb. del Piombo II, 302 u.
Tizian II, 314 o. u.
Joh. van Eyck II, 372 u.
Liesborner Meister II, 426 o.
Martin Schongauer II, 443 u.
Quentin Massys II, 579 o.
Annib. Caracci III, 19 N., 20 u.
Dominichino III, 24 o.
Van Dyck III, 74 u.
Rembrandt III, 88 u.
Valasquez III, 108 u.
Murillo III, 116 o., 117 o.
Nic. Poussin III, 127 u.
J. Reynolds III, 135 u.
Benj. West III, 136 u.
Hogarth III, 174 o.
Rubens III, 181 u.
Gasp. Poussin III, 188 o.
Claude Lorrain III, 190 u.
Gainsborough III, 211 o.
J. Constable III, 211 o.
Wilson III, 211 o.
W. Turner III, 278 o.

Akademie. M. d'Oggione (nach Leonardo) II, 118 o. — Leon. da Vinci II, 123 u. — Benj. West III, 136 u.

British Museum. Angels. Miniat. I, 147 o. — Neap. Miniat. d. 14. Jh. I, 410 u. — Miniat. d. Eyck, Schule II, 380 u. — H. Holbein d. jüng. II, 556 o.

Privatsammlung Georg's IV. Rembrandt III, 83 u. — Teniers d. j. III, 146 o. — Jan Steen III, 154 o., 156 o. — Gerhard Dou III, 162 o. — G. Schalcken III, 167 u. — A. van de Velde III, 197 o.

Sammlung des Hrn. Aders (jetzt zerstreut). Cop. nach van Eyck II, 370 o. — (Marg. van Eyck?) II, 378 o. — Memling II, 403 o. — Flandr. Schule II, 404 u. — Mart. Schongauer II, 445 o.

Sammlung des Lord Ashburton. Coreggio II, 281 u. — Giorgione II, 296 u. — Rubens III, 66 o. — Murillo III, 115 o. — Teniers d. j. III, 145 o., 148 o. — Jan Steen III, 154 o.

Bridgewater Galerie (auch Staffordgalerie genannt, jetzt im Besitz von Lord Francis Egerton).

Rafael (Cop.) I, 227 o.
Rafael II, 184 u.,
B. Peruzzi II, 276 o.
Tizian II, 313 u., 314 o. 316 o.
Paris Bordone II, 328 o.
Tintoretto II, 331 o.
Dominichino III, 23 o., 24 o.
Van Dyck III, 73 o, 75 u.
Nic. Poussin III, 126 o.
Teniers d. j. III, 146 u.
A. van Ostade III, 149 u.
Gerh. Dou III, 164 o.
Wilh. v. d. Velde d. j. III, 207 o.

Sammlung des Herzogs von Devonshire (Devonshirehouse). Leonardo II, 127 u. — Tizian II, 319 u. — H. Holbein d. j. II, 555 o. — Luc. v. Leyden II, 574 u. — Van Dyck III, 75 u. — Nic. Poussin III, 127 u. — Claude Lorrain III, 190 u.

Sammlung des verst. Lord Dudley. Franc. Francia II, 98 o. — Schule v. Calcar II, 425 u.

Dulwich-College (bei London). Rembrandt III, 84 o. — Murillo III, 117 o., 118 o. — J. Reynolds III, 135 u. — Corn. Dusart III, 151 o.

Im Besitze des Herzogs von Grafton. Rafael (?) II, 246 u.

Im Besitze des Grafen Grey. Tizian II, 318 o. — Van Dyck III, 75 u.

Grosvenor-Galerie (im Besitz des Marquis von Westminster). Rogier v. d. Weyden d. ä. (?) II, 388 u. — Salv. Rosa III, 47 o. — Van Dyck III, 73 o. — Rembrandt III, 84 o., 88 u. — Benj. West III, 136 u. — Claude Lorrain III, 190 u. — Gainsborough III, 211 o.

Bei Hrn. Hope. Jan Steen III, 154 o. — Gerh. Dou III, 162 o. — F. v. Mieris III, 165 u.

Im Besitz des Kunsth. Nieuwenhuys. Rafael II, 186 u. — Rafael (Cop.) II, 230 u.

Bei Lord Normanton. H. Holbein d. j. II, 555 u.

Sammlung des Herzogs von Northumberland. Tizian II, 317 u.

Im Besitze des Lord Northwick. Giul. Romano II, 256 u.

Sammlung von Sir Robert Peel. (Zeitweise auf dessen Landsitz Drayton-Manor). Rubens III, 69 o. — Teniers d. j. III, 147 o. — Jan Steen III, 156 o. — Terburg III, 160 o. — Casp. Netscher III, 167 o. — P. de Hoogh III, 168 u. — Hobbema III, 205 o. — Wilh. v. d. Velde d. jüng. III, 207 o.

Im Besitz des Hrn. S. Rogers. Rafael II, 183 o., 226 u. — Joh. van Eyck II, 372 o. — Rembrandt III, 89 o. — Reynolds III, 135 u.

Bei Hrn. Edward Solly (ist 1847 zerstreut worden).

Lod. Mazzolini II, 52 o.
Gaud. Ferrari II, 138 o.
Rafael II, 189 u.
Bagnacavallo II, 264 u.
Innoc. da Imola II, 265 o.
G. Marchesi da Cotignola II, 266 o.
Giorgione II, 296 u.
Lorenzo Lotto II, 305 o.
Moretto II, 323 o.
Joh. Mabuse II, 582 u.

Staffordhouse (Sitz des Herzogs von Sutherland). Nic. dell' Abbate II, 258 o. — Coreggio II, 290 o. — G. B. Moroni II, 324 o. — Tintoretto II, 331 o. — Van Dyck III, 75 u. — G. van den Eeckhout III, 90 u. — Murillo III, 114 u. — Phil. de Koning III, 205 u.

Sammlung des Herzogs von Sussex. Ital. Miniat. II, 76 u.

Sammlung des Herzogs von Wellington. Michelangelo (Cop.) II, 154 o. — Coreggio II, 289 o. — Velasquez III, 105 u. — Jan Steen III, 153 o., 156 o.

Bei Hrn. Wells. Crist. Allori III, 37 o. — Murillo III, 114 u. — Jac. Ruisdael III, 203 o.

Sammlung der Kunsthändler Hrn. Woodburn. (Zum Theil wohl seitdem verkauft). Michelangelo (Cop.) II, 153 o. — Fra Bartolommeo II, 161 N. — A. Dürer II, 472 o., 500 N.

Sammlung von Hrn. Young Ottley (neuerlich zerstreut). Miniat. des Don Silvestro I, 351 u. — Ugolino da Siena I, 370 N. — Gent. da Fabriano I, 409 o. — Masaccio II, 16 o. — Giuliano d'Arrigo II, 20 o. — Sandro Botticelli II, 21 o. — Cosimo Rosselli II, 26 o.

Sammlung des Lord Ward. Rafael II, 174 o., 190 u. — Coreggio II, 288 o.

Im Besitz des Hrn. Fuller Maitland. Rafael II, 179 o.

Beim Lord Yarborough. Antonis Moor II, 584 u.

Im Besitz von George Tomline Esq. Murillo III, 114 u.

Im Besitz des Hrn. Neeld. Benj. West III, 136 u.

Im Besitz des Marquis von Bute. Jac. Ruisdael III, 204 u.

Sammlung von Thomas Baring. L. Cranach d. ä. II, 523 o. — Clarkson Stanfield III, 278 u.

South Kensington (zur Nationalgalerie gehörig). Mart. Schongauer II, 443 u. — Pseudolucas v. Leyden II, 565 o. — Maclise III, 275 o. — Ward III, 275 o. — Leslie III, 276 o. — Mulready III, 276 o. — Wilkie III, 276 o. — Landseer III, 279 o. — Hunt u. a. Aquarellmaler III, 279 u.

Parlamentshäuser. E. M. Ward, D. Maclise u. a. III, 275 o.

United Service-Club. Clarkson Stanfield III, 278 o.

LONGFORDCASTLE (Wiltshire). Sitz des Grafen Radnor. H. Holbein d. j. II, 548 o. N., 555 o. — Nic. Poussin III, 127 u.

LUTONHOUSE (Bedfordshire). Landsitz des Marquis von Bute. Corn. Janson III, 80 o. — G. van den Eeckhout III, 90 u.

OXFORD. Bodleyan-Bibliothek. Angels. Miniat. I, 174 N.

PANSANGER (bei London). Landsitz des Grafen Cowper. Fra Bartolommeo II, 159 u. — Rafael II, 186 u. — Van Dyck III, 75 u. — Rembrandt III, 84 o.

PATWORTH. Beim Colonel Wyndham. Antonis Moor II, 584 o.

STRATTON (Hampshire). Landsitz des Sir Tho. Baring. Rafael (Cop.) II, 223 u., 230 u. — Giorgione II, 296 u. — Seb. del Piombo II, 301 u. — Joh. van Eyck II, 372 u. — Murillo III, 118 o. — Claude Lorrain III, 190 u.

WARWICKCASTLE. Landsitz des Grafen von Warwick. Rafael II, 245 o. — H. Holbein d. j. II, 555 o. — Van Dyck III, 75 u.

WILTONHOUSE (Wiltshire). Landsitz des Grafen Pembroke. Jarenus II, 428 o. — H. Holbein d. j. II, 552 N., 554 o. — Luc. von Leyden II, 575 o. — Van Dyck III, 76 o.

WINDSOR. Schloss der Königin. H. Holbein d. jüng. II, 555 o. — (Quint. Massys?) II, 579 u. — Joas v. Cleve II, 584 u. — Van Dyck III, 75 o. — Rubens III, 181 u. — Thom. Lawrence III, 275 u.

WOBURN-ABBEY (Bedfordshire. Landsitz des Herzogs von Bedford. Van Dyck III, 76 o.

YORK. Dom. Glasgem. d. 14. Jh. I, 218 o.

Spanien und Portugal.

AVILA. Dominikanerkirche. Anton. del Rincon (?) II, 460 u. — Cathedrale (unbekannter Meister) II, 460 N.

BADAJOZ. Cathedrale. Morales el Div. II, 601 u.

BARCELONA. Cathedrale. Miniat d. 13. Jh. II, 459 o.

CUENCA. Verschiedene Kirchen. Hernan Yañez II, 603 o.

ESCURIAL (Kirche und Kloster). Rafael II, 188 o. — Rafael (Cop.) II, 230 u. — Tizian II, 311 o. — Rog. v. d. Weyde II, 406 u. — J. Fern. Navarrete II, 607 o. — Claudio Coello III, 121 u.

EVORA. Erzbischöfl. Pallast. Altniederländ. Sch. II, 462 o.

GRANADA. Schloss der Alhambra. Alte Deckengem. II, 458 u. Dom. Alonso Cano III, 109 u. — Pedro de Moya III, 110 u.

LISSABON. Akademie etc. Gran Vasco etc. II, 462 o. — H. Holbein d. jüng. II, 542 u.

MADRID. Akademie. Miniat. d. 8. Jh. II, 458 o. — Murillo III, 114 o., 115 o. u.

Museo nacional. Leon de Vinci II, 134 N. — J. v. Eyck II, 371 o. — Hans Memling II, 397 u. — Hieron. Bosch II, 408 u. — Joh. von Köln (?) II, 424 u. — A. Dürer II, 478 u., 494 u. — L. Cranach d. ä. II, 527 o. — Luc. v. Leyden II, 575 u. — Bernhard van Orley II, 582 u. — Mich. Coxcie II, 585 o. — J. Patenir II, 587 o. — Ad. Elzheimer II, 596 u. — Gius. Ribera III, 44 u. — Fr. de Herrera el viejo III, 102 o. — Murillo III, 115 u. — Vinc. Carducho III, 119 u. — J. Carenno de Miranda III, 121 o. — Dav. Teniers d. j. III, 148 o.
Beim Herzog von Montpensier. Francisco Goya III, 293 o.

Museo del Rey. (Königl. Museum.)
Rafael II, 229 u., 230 o., 231 u., 233 u., 238 u., (246 N.?)
Coreggio II, 290 o.
Tizian II, 313 u., 318 o.
Joh. van Eyck II, 372 u.
Rog. v. d. Weyde II, 406 o.
Morales el Div. II, 601 u.
Pantoja de la Cruz II, 607 u.
Rubens III, 63 o., 67 o.
VanDyck III, 70 u., 72 o., 75 o.
Corn. de Vos III, 76 u.
Juan de las Roelas III, 101 u.
Zurbaran III, 103 o.
Velasquez III, 105 u., 106 o. u., 107 o. u., 108 o., 171 o.
Juan de Pareja III, 108 u.
Alonso Cano III, 109 u.
Murillo III, 115 o., 116 o., 117 o.
Vinc. Carducho III, 119 u.
Felix Castello III, 119 u.
Eug. Caxes III, 120 o.
Ant. Pereda III, 120 o.
Arias Fernandez III, 120 u.
J. Carenno de Miranda III, 121 o.
Mat. Cerezo III, 121 o.
J. A. Escalante III, 121 u.
Claudio Coello III, 121 u.
Franc. Ribalta III, 122 o.
Die Ribalta, Espinosa etc. III, 122 u.
Al. de Tobar III, 123 u.
Gasp. Poussin III, 188 o.
ClaudeLorrain III, 190 u.

MALAGA. Cathedrale. A. Cano III, 110 o.

MURCIA. Dom. Aregio u. Neapoli (?) II, 603 o.

SALAMANCA. Cathedrale. Bilder d. 13. Jh. II, 459 o. — Fernando Gallegos II, 460 N.
An versch. Orten. A. Berruguete II, 603 u.

SETUBAL. Jesuskloster. Altniederländ. Schule II, 462 o.

SEVILLA. Cathedrale. Werke des 13. Jh. II, 458 o., 459 o. — Bild d. 16. Jh. II, 461 o. — Pedro Campaña II, 604 o. u. — Luis de Vargas II, 605 o. — Juan de las Roelas III, 101 o. — Zurbaran III, 103 o. — Pedro de Moya III, 110 u. — Murillo III, 113 u.
S. Bernardo. Fr. de Herrera el v. III, 102 o.
San Isidoro. Juan de las Roelas III, 101 u.
San Pablo. Luis de Vargas II, 605 u.
San Ysabel. Franc Pacheco III, 101 o.
Hospital de la caridad. Murillo III, 113 u.
Oeffentl. Museum. Zurbaran III, 103 o. — Juan de Valdez III, 118 o.

TOLEDO. Dom. Gem. d. 15. Jh. II, 460 N.

VALLADOLID. Alonso Berruguete II, 603 u.

VALENCIA. Cathedrale. Aregio und Neapoli II, 603 o. — Pedro Orrente III, 122 u.

VIZEU. Cathedrale. Der wahre Gran-Vasco II, 608 o.

ZAMORA. Cathedrale. Fernando Gallegos II, 460 N.

Nördliches und östliches Europa.

KOPENHAGEN. Schloss Christiansburg. Rafael II, 175 N. — J. A. Carstens III, 226 N.
Beim Grafen Moltke. Nic. Poussin III, 127 o.

SCHWEDEN. Kirchen zu Bjeresjö, Amenehärads-Röda, Risinge, Floda, Kumbla etc. I, 233 o.

KRAKAU. Kirche zu Ruszcza. Altarbild a. d. 15. Jh. I, 256 N.

MOSKAU. Kirche St. Peter und Paul. Wilh. Wach III, 245 u.

ST. PETERSBURG.
Kaiserl. Galerie der Eremitage. Leon. da Vinci II, 123 o. — B. Luini II, 134 N. — Rafael II, 188 o., 190 o., 226 o. — Coreggio (?) II, 285 u. — Seb. del Piombo II, 301 o. — Tizian II, 318 o. — Moretto (?) II, 323 o. Joh. van Eyck II, 373 u. — Lucas v. Leyden II, 574 o. — B. v. d. Helst III, 81 o. — Rembrandt III, 87 o. — Nic. Poussin III, 127 o. — Gerh. Dou III, 162 o. — Caspar Netscher III, 167 o. — J. B. Weenix III, 195 o. — Phil. Wouvermann III, 196 u. — Paul Potter III, 198 u. — J. van Goyen III, 200 o. — Jan Wynants III, 200 o. — A. v. d. Neer III, 201 o. — J. v. d. Heyden III, 210 o. — Fr. Snyders III, 213 u. — C. Fr. Lessing III, 239 o. — Aug. v. Klöber III, 246 u. — François Gerard III, 257 o
Aus der Galerie des Königs von Holland. Leonardo II, 132 o., 123 N. — J. v. Eyck II, 376 o. — Qu. Massys II, 578 o. — J. Mabuse II, 583 o.

Beim Fürsten Narischkin. Dominichino III, 23 u.
Beim Grafen Stroganoff. Leonardo II, 127 o.
Beim Grafen Demidoff. Gerh. Terburg III, 160 u.
Leuchtenberg-Gallerie. Giorgione II, 297 o. — Tizian II, 310 u. — Velasquez III, 107 o. — Murillo III, 116 o., 117 o. — Ribalta III, 122 o. — Girodet-Trioson III, 256 u. — F. Gérard III, 257 o.

KIEW. Sophienkirche. Wandgem. d. 11. Jh. (?) I, 133 u.

TERGOVIST (Wallachei). Kloster. Byz. Wandgem. I, 132 o.

CONSTANTINOPEL. Sophienkirche. Mosaiken des 6. Jh. I, 81 u.

ATHEN. Kloster Daphne. Byzant. Mosaiken I, 135 u.

ATHOS. Verschiedene Klöster. Wandmalereien I, 136 u.

CHIOS. Basilianerkloster. Byz. Mosaiken I, 135 u.

HELICON. Kloster S. Lucas. Byz. Mosaiken I, 135 u.

PATRAS. Kloster Megaspiläon. Mosaiken d. 17. Jh. I, 136 o.

SALAMIS. Kloster der Panagia. Georgios Markos I, 136 o.

Amerika.

WASHINGTON. Kapitol. Wier, Withe etc. III, 280 o

Verzeichniss der Künstlernamen.

Band u. Seite.

A.

Aachen, Johann von . II, 594
Abbate, Nicolò dell II, 257, 597
Achenbach, A. . . . . III, 242
—, Oswald . . . . III, 242
Acker Hans u. Jacob . II, 437
Adam, Albr. . . III, 234, 235
—, Benno, Franz, Emil III, 282
Adriaensen . . . . . III, 215
Aelst, Evert van . . . III, 215
—, Wilh. van . . . III, 215
Agi, Andrea Cordelle . II, 70
Agnen, Hieron . . . II, 408
Agostino von Venedig . II, 271
Ahlborn . . . . III, 245, 249
Aigner, J. M. . . . . III, 283
Ainmüller . . . . . III, 233
Aiwazowski . . . . . III, 295
Alamanno, Giovanni . I, 403
Alaux . . . . III, 259
Alba, Macrino d' . . . II, 57
Albani, Francesco . III, 24, 183
Albertinelli, Mariotto . II, 160
Aldegrever, Heinrich . II, 502
Aldighiero, da Zevio . I, 392
Alemagna, Giusto di . II, 382
Alesio, M. Perez de . . II, 606
Alfani, Domenico di Paris II, 93, 270
—, Orazio . . . II, 93, 270
Alibrando, Girol. . . . II, 137
Aliense . . . . II, 332
Allegri, Antonio . . . II, 278
—, Pomponio . . . II, 292
Allori, Alessandro . . II, 348
Allori, Cristofano . . . III, 36

Band u. Seite.

Alovigi, Andrea . . . II, 90
Altdorfer, Albrecht . . II, 506
Alunno, Nicolò . . . II, 81
Amalteo, Pomponio . . II, 326
Amato, Antonio d' . . II, 106
Amberg, W. . III, 246, 265, 286
Amberger, Christoph . II, 556
Amerighi, Michelangelo III, 41
Amerling, Fr. . . . . III, 237
Amman, Jost . . . . II, 595
Amos . . . . III, 280
Anguisciola, Sofonisba . III, 34
Anker . . . . III, 290
Anjou, René von . . . II, 384
Ansdell R. . . . . . . III, 279
Anselmi, Michelangelo II, 274, 292
Ansuino . . . . II, 46
Antem H. van, . . . III, 207
Antolinez, Josef . . . III, 118
Antwerpen, Livin van . II, 404
Aparicio, Don José . . III, 293
Apollonius . . . . . . I, 316
Appiani, A. . . . . . III, 292
Apshoven, Theodor . . III, 215
Aquila, Johannes . . . II, 516
Aregio, Pablo de . . . II, 602
Arias Fernandez Ant. . III, 120
Armitage, E. . . . . . III, 275
Arnold C. . . . . . . III, 287
Arpino, il Cavalier d' . II, 350
Arsey . . . . III, 289
Artois Jacob van . . III, 193
Asper, Hans . . . . II, 556
Aspertini, Amico . . . II, 99
—, Guido . . . . II, 100

Band u. Seite.
Asselyn, Johann . . . III, 197
Assen, Johann van . . III, 193
Assisi, Tiberio d' . . . II, 93
Attavante . . . . II, 34
Avanzo, Jacopo (?) d' I, 388, 392, 393

B.

Bacchiacca . . . . . . II, 93
Backhuisen, Ludolf . . III, 207
Bähr . . . . III, 244
Baglione, Giov. . . . II, 351
Bagnacavallo . . . . . II, 263
Baldovinetti, Alessio . . II, 29
Baldung, Hans . . . . II, 533
Balen, Heinrich van . II, 592
Bamboccio (P. v. Laar . III, 156
Barbacelli, Bernardino . II, 348
Barbarelli, Giorgio . . II, 295
Barbieri, Gio. Francesco III, 29
Barent von Brüssel, s. Orley, Bernh. van . . II, 581
Baroccio, Federigo II, 350, III, 35
Barry, James . . . . . III, 136
Bartolo, Domenico di . I, 378
—, Taddeo di . I, 377, II, 79
Bartolommeo, Don . . II, 33
—, Fra . . . . II, 157
—, Fra, (da Perugia) . II, 79
Basaiti, Marco . . . . II, 72
Bassano, Francesco . . II, 341
—, Jacopo . . . . II, 339
—, Leandro . . . . II, 341
Bassen, J. B. van . . III, 209
Batoni, Pompeo . . . III, 221
Battem, Gerhard van . III, 200
Baudry . . . . . III, 289, 291
Baumgartner, Peter . . III, 282
Baur, A. . . . . III, 285
Bayeu y Subias, Fr. . III, 222
Bazzi, Gianantonio . II, 102, 272
Beaume, Jos . . . . . III, 259
Beaunepveu, André . . I, 295
Bebrock . . . . III, 280
Beccafumi, Domenico . II, 275
Becerra, Caspar . . . II, 606
Becker, C. . . . . III, 246, 285
—, Hugo . . . . . III, 285
—, J. . . . . III, 238
—, Qu. . . . . . III, 246, 286
Beckmann . . . . . . III, 249
Becquer, D. Joaquin . III, 294
Beek, P. van . . . . . III, 208
Bega, Cornelius . . . III, 151
Begas, Adalbert . . . III, 287
—, Carl . . . . . . III, 245
—, Oskar . . . . . . III, 287
Begyn . . . . III, 197
Beham, Bartholomäus . . II, 505

Band u. Seite.
Beham, Hans Sebald . II, 505
Behrendsen, A. . . . . III, 288
Bellangé, Hipp. . . . . III, 266
Bella, Stephan della . . III, 172
Bellel . . . . III, 291
Bellermann . . . . . . III, 287
Bellini, Gentile . . . . II, 68
—, Giacomo . . . . II, 44
—, Giovanni . . . . II, 64
Bellotto, (A. u. B.) s. Canaletto . . . . III, 53
Bellucci . . . . III, 292
Belly . . . . III, 290
Beltraffio, Gio. Ant. . . II, 135
Benchey, W. . . . . . III, 276
Bendemann, Eduard . . III, 239
Benouville, A. . . . . III, 291
Benvenuti, Giambat. . . II, 269
—, Pietro . . . . . . III, 292
Berettini, Pietro . . . III, 39
Bergen, D. van . . . . III, 197
Berghem, Nicolas . . . III, 195
Berkheyden, Gerh. . . III, 210
Berna . . . . I, 376
Bernazzano . . . . . . II, 136
Berruguete, Alonso . . II, 603
Berthoud . . . . III, 288
Beyer, A. v. . . . . . III, 235
Bianchi Ferrari, Fr. . II, 57, 278
Biard, François . . . III, 267
Bicci, Lorenzo di . . . I, 368
Bida . . . . III, 290
Biefve, de . . . . . . III, 270
Bierdstadt . . . . . . III, 280
Biermann Ed. . . . . . III, 249
—, G. . . . . III, 287
Biliverti, Ant. . . . . III, 36
Binder . . . . III, 237
Bink, Jacob . . . . . . II, 512
Bissolo, Pierfrancesco . II, 69
Bissuccio, Leon. . . . . I, 401
Bizamani, die . . . . . I, 310
Blanchart, Jaques . . III, 128
Blaas, K. . . . . . . III, 237
Blechen C. . . . . . . III, 249
Bleibtreu, G. . . . . . III, 286
Bles, Herri de . . . . II, 586
Bliek . . . . III, 209
Bloch, Carl . . . . . . III, 294
Block, de . . . . III, 272
Bloemaert, Abraham . III, 592
Bloemen, J. F. van . . II, 188
—, P. van . . . . . III, 157
Blondeel, Lancelot . . II, 585
Blondel, M. J. . . . . III, 259
Bock, Hans . . . . . . II, 595
Bocksberger, Melch. . . II, 595
Bode, Leop. . . . . . III, 285

Band u. Seite.

Bodom, Erich . . . . . III, 243
Böcklin . . . . III, 288
Böhnisch, Gust. Ad. . III, 250
Bösen . . . . III. 294
Boilly . . . . III, 258
Bol, Ferdinand . . . III, 91
Bologna, Nic. v. . . . I. 388
—, Lorenzo v. . . . I, 388
—, Cristoforo v. . . I, 388
—, Simone da . . . I, 388
Bonfigli, Benedetto . . II, 80
Bonheur, August . . . III, 291
—, Rosa . . . . . . III, 291
Bonifazio Veneziano . II, 320
Bonnefond, J. C. . . . III, 267
Bonnat . . . . III. 289
Bonnington, R. P. III, 263, 268
Bono Ferrarese . . . II, 46
Bonvicino, Alessandro . II, 322
Bonzi, Pietro Paolo . . III, 32
Bordone, Paris . . . II, 326
Borgognone, Ambrogio II, 55
Borsum, A. van . . . III, 205
Bosch, Hieronymus II, 408, 460
Bosch . . . . III, 285
Both, Andreas . . . . III, 156
—, Johann . . . . III, 192
Botticelli, Sandro . . II, 20
Boucher, Fr. . . . . III, 131
Bouguereau . . . . . III, 289
Boulanger, Louis . . . III, 262
Boullogne, Bon . . . III, 131
—, Louis de . . . III, 131
Bourdon, Sebastian III, 130, 188
Bourguignon, Jaques III, 50, 169
Bouterweck . . . . . III, 247
Boydell, John . . . . III, 134
Braeckelaer, Ferd. de . III, 270
Braith . . . . III, 289
Brakenburg, R . . . III, 151
Bramante . . . . . . II, 54
Bramantino d. ält. u. jüng. II, 54
Brandel, Peter . . . . III, 95
Brascassat . . . . . . III, 291
Brausewetter, Otto . . III, 288
Breckelencamp, Quirin van III, 151
Bree, M. van . . . . III, 269
Breenberg, Bartholomäus III, 193
Brendel, Albert . . . III, 287
Brenwithe . . . . . . III, 279
Brescia (il Moretto di) II, 322
Brescianino, Andrea del II, 101
— Giovita . . . . II, 325
Bréton, Adolph . . . III, 291
Breughel, Johann . III, 177, 216
—, Peter d. ä. II, 593, III, 142
—, Peter d. j. . . . III, 142
Brew, Georg . . . . II, 510

Band u. Seite.

Bril, Matthäus . . . III, 183
—, Paul . . II, 593, III, 183
Brillouin . . . . . . III, 291
Brion . . . . III, 291
Bronzino, Angiolo . . II, 347
Brooks . . . . III, 277
Brouwer, Adrian . . . III, 149
Brügge, Rogier van . . II, 387
Brüloff . . . . III, 295
Brun, Charles le . . . III, 129
Brunner . . . . III, 288
Brusasorci (D. Ricci) . II, 333
Bruyn, Bartholomäus de II, 568, 593
Bürkel . . . . III, 234
Buffalmaco, Buonamico I, 358
Bugiardini, Giuliano . II, 130
Buonaccorsi, Pierino . II, 258
Buonarotti, Michelangelo II, 141
Buoni, Silvestro de' . . II. 105
Burger, Ludwig . . . III, 287
Burgkmayr, Thoman . II, 451
—, Hans . . . . . II, 535
Burnitz, Peter . . . . III, 285
Buttinone, Bern. . . . II, 54

C.

Cabanel . . . . III, 289 291
Cagnacci, Guido . . . III, 29
Calabrese, il cavalier . III, 46
Calame . . . . III, 288
Calcar, Joh. v. . . . . II. 568
Calcott, A. W. . . . III, 278
Caldara, Polidoro . . II, 261
Calderari . . . . . . II, 326
Caliari, Carlo . . . . II, 339
—, Paolo . . . . . II, 333
Caligarino . . . . . . II. 269
Callot, Jacques . . . . III, 171
Calvart, Dionisio . . . II, 352
Calvi, L. u. P. . . . II, 259
Cambiaso, Luca . . . II, 352
Camerino, Jac. de . . . I, 323
Camilo, Francisco . . III. 120
Campagnola, Domenico II, 321
Campaña, Pedro . . . II, 604
Camphausen, W. . . . III, 241
Campi, Antonio . . . III, 33
—, Bernardino . . . III, 33
—, Giulio . . . . III, 33
Camuccini, Vincenzo . III, 292
Camus, P. D. le . . . III, 260
Canale (Canaletto) Ant. u. B. . . . . . III, 53, 212
Candido . . . . II, 591
Cano, Alonso . . . . III, 109
—, Ed. . . . . . III, 294
Canon, J. . . . . . . III, 283
Cantarini, Simone . . III, 29

Band u. Seite.

Canuti, Domenico . . III, 29
Capelle, Joh. van de . . III, 206
Caracci, Agostino . III, 14, 17
—, Annibale III, 14, 18, 169, 182
—, Lodovico . . . III, 14
Caracciolo, Giambat. . III, 45
Caravaggio, Mich. da III, 41, 169
—, Polidoro da . . II, 261
Cardi, Lodovico . . . III, 36
Carducho (Carduccio), Bart. III, 119
—, Vicente . . . . III, 119
Careño de Miranda, Juan III, 120
Cariani, Giovanni . . II, 321
Carotto, Gianfrancesco II, 276
Carpaccio, Vittore . . II, 73
Carricks . . . . III, 277
Carstens, Asmus Jacob III, 225
Carucci, Jacopo . . . II, 166
Castagno, Andrea del . II, 35
Castan (franz.) . . . . III, 290
Castan (schweiz.) . . . III, 288
Castello, Felix . . . . III, 119
Castiglione, Gio. Ben. . III, 53
Castillo, Antonio del . III, 102
—, Augustin del . . III, 102
—, Juan del . . . III, 102
Castro, Sanchez de . . II, 460
Catel, Franz . . . . III, 227
Catena, Vincenzo . . . II, 71
Cati, Pasquale . . . . II, 349
Cattermole . . . . III, 279
Caulitz, Peter . . . . III, 214
Cavallini, Pietro . . . I, 351
Cavedone, Giacomo . . III, 32
Caxes, Eugenio . . . III, 120
—, Patricio . . . . III, 119
Cento, Guercino da . . III, 29
Cerano . . . . . . III, 35
Cerezo, Mateo . . . III, 121
Cerini . . . . III, 29
Cerquozzi, Michelangelo III, 49, 169
Cerva, Gio. Batista . . II, 140
Cesari, Giuseppe . . . II, 350
Cesi, Bartolommeo . . II, 352
Champaigne, Philippe . III, 128
Champhuysen, Theodor III, 199
Chardin, J. B. S. . . III, 173
Charlet . . . . III, 289
Chavet . . . . III, 290
Chenavard . . . . . III, 289
Chevalier . . . . . . III, 268
Chifflard . . . . . . III, 265
Chodowiecky, Dan. Nic. III, 223
Christophsen, Peter . . II, 382
Church . . . . III, 280
Ciampelli, Agostino . . II, 350
Cignani, Carlo . . . III, 25
Cigoli, Lodovico . . . III, 36

Band u. Seite.

Cimabue, Giovanni . . I, 318
Cione, Andrea di . . . I, 358
Civerchio, Vincenzo d. ält. II, 563
—, Vinc. d. jüng. . . II, 56
Claessens, Anton, d. ält. II, 405
Cleve, Joas von . . . II, 584
Clark, J. . . . . III, 276
Claude, Henriet . . . II, 598
Clay . . . . III, 272
Clomp, C. . . . . . . III, 197
Clovio, Giulio . . . . II, 257
Clouet, François . . . II, 598
Cocxie, Michael . . II, 270, 585
Coello, Alonso Sanchez II, 607
—, Claudio . . . . III, 121
Cogniet, Léon . . . . III, 265
Cole . . . . III, 280
Colle, Raffaele dal . II, 210, 213
Collet, Inigo . . . . . III, 175
Collins, W. . . . III, 276, 278
—, Charles . . . . III, 277
Colman . . . . III, 280
Colombel, Nic . . . . III, 131
Comte . . . . III, 289
Conca, Sebastiano . . III, 53
Conegliano, Cima da . II, 71
Coningsloo, Gilles van . III, 179
Conrad von Scheyern . I, 196
Constable, John . . . III, 211
Contarino, Giovanni . . III, 51
Conti, Bern. de' . . . II, 54
Cooke, E. W. . . III, 278, 279
Cooper, Samuel . . . III, 132
Cope, C. W. . . . . III, 275
Cordes, W. . . . . . . III, 284
Coreggio . . . . . . II, 278
Cornelissen, Cornelius . II, 592
Cornelius, Peter von . III, 228
Cornill, O. . . . . . . III, 285
Corot . . . . III, 291
Corradi, Domenico . . III, 28
Correns (belg.) . . . . III, 270
—, (München) . . . III, 282
Correnzio, Bellisario . III, 45
Cortona, Pietro da . . III, 39
Cosimo, Pier di . . . II, 129
Cosmas, Johannes . . I, 324
Cossa, Francesco . . . II, 50
Costa, Lorenzo . . II, 50, 100
Cotignola, Gir. Marchesi da II, 265
Cotman . . . . III, 279
Couder, Auguste . . . III, 265
Coudres, Jules . . . . III, 283
Courbet . . . . III, 277, 290
Courtois, Jacques III, 50, 169
Cousin, Jean . . . . II, 598
Couture . . . . III, 289
Coypel, Antoine . . . III, 131

L

Band u. Seite.

Cigoli, Noel III, 131
Cox, Dav. III, 279
Cozens III, 279
Craesbecke, Joseph III, 150
Cramer v. Ulm II, 438
Cranach, Lucas, d. V. II, 517
—, Lucas, d. S. II, 527
Crayer, Caspar de III, 78
Credi, Lorenzo di II, 129
Crespi, Daniele III, 35
—, Gio. Batista III, 35
Creswick, Th. III, 278
Cretius, C. III, 245, 247
Cristall III, 279
Crivelli, Carlo II, 60
Crola III, 235
Cromburger, Lucas II, 537
Crome, Th. III, 278
Cruz, Juan Pantoja de la II, 697
Cuevas, Pedro de las III, 120
Culloch, H. M. III, 278
Cuylenburg, A. III, 185
Cuyp, Albert III, 197
—, J. G. III, 199
Czermak, Jaroslaw III, 295

D.

Daege, Eduard III, 245, 247
Dahl III, 244
Dalmasio, Lippo di I, 387
Dalsgard III, 294
Dana, Lafarge III, 280
Danby, Th. III, 278
Danhauser, Fr. J. III, 237
Dante, Girolamo II, 320
Dargelas III, 290
Daubigny III, 291
David, Jacques Louis III, 255
Dawe, George III, 275
Debacq III, 264
Decamps, A. G. III, 262
Decker, C. III, 205
Deelen, D. van III, 209
Deger, Ernst III, 238
Deig, Sebastian II, 504
Deiker, H III, 285
Deiters III, 285
Delacroix, Eugène III, 261
Delapeine III, 288
Delaroche, Paul II, 263
Denner, Balthasar III, 95
Deschwanden, Paul III, 288
Déstouches, P. E. III, 259
Detroy, François III, 131
Deutsch, Nicolaus II, 557
Devéria, E. III, 264
Diamante, Fra II, 18
Diana, Bened. II, 75

Band u. Seite.

Diaz, N. III, 263
Diday III, 288
Dielmann III, 242
Diepenbeck, Abraham van III, 77
Diepram, A. III, 151
Dietrich, Chr. W. E. III, 95
Dietrich III, 236
Dietz, Feodor III, 283
Dobson William III, 132
Does, Jac. van der III, 198
Dolci, Carlo III, 38
Dominichino III, 21, 183
Doni, Adone II, 93, 270
Donzelli, Ippolito II, 104
—, Pietro II, 104
Dossi, Dosso II, 267
—, Giov. Batt. II, 267
Dou (Dow, Douw), Gerh. III, 91, 160
Douzette, L. III, 287
Drevet III, 130
Drolling, Mart. III, 258
—, Mich. III, 259
Drouais III, 256
Droogslot, J. III, 151
Dubbels, Jan III, 207
Duccio di Buoninsegna I, 325
Ducis III, 258
Ducq, Jean le III, 157
Duderstadt, Heinr. v. I, 287
Dünwegge, Vict. u. Heinr. II, 570
Dürer, Albrecht II, 468
Dughet, Caspar III, 186
Dumas, Michel III, 289
Duncan III, 279
Duntze III, 285
Duval III, 288
—, Amaury III, 289
Dyce III, 275
Dyck, Anton van III, 70

E.

Eastlake, Ch. Lock III, 274
Ebel III, 285
Eckermann III, 284
Edelinck III, 130
Eeckhout, Gerbrand van den III, 90
Egg III, 276
Eggers, Karl III, 250
Ehrhard, Ad. III, 244
Eich, G. III, 245
Eisenmenger III, 282
Ellenrieder, Maria III, 236
Ellersen III, 294
Ellinger v. Tegernsee I, 188
Elliot III, 280
Elsasser III, 250
Elsholz, C. III, 248

Band u. Seite.

Elzheimer, Adam II, 596, III, 184
Embacher, F. . . . . . III, 282
Emler, Bonav. . . . . . III, 282
Empoli, Jacopo da . . III, 37
Ender, Ed. . . . . III, 283
—, Joh. . . . . III, 237
Engelbrechtsen, Cornelius II, 572
Engerth . . . . . III, 237, 283
Enhuber, K. v. . . . III, 282
Ermels, Joh. Franz . . III, 193
Es, Jac. van (Essen) . III, 215
Escalante, Juan Ant. . III, 121
Eschke, Herm. . . . . III, 287
Espinos . . . . III, 124
Espinosa, Jac. Geron. de III, 122
Etty, W. . . . . . . III, 275
Etzdorf . . . . III, 235
Everdingen, Aldert van III, 205
Evre, Gillot St. . . . III, 264
Ewald, Ernst . . . . III, 286
Eybel . . . . III, 247
Eyck, Hubert van . II, 358, 367
—, Johann van . II, 358, 371
—, Margaretha van II, 362, 377
Eycken . . . . III, 270

F.

Fabriano, Anton da . . . I, 409
—, Franc. da . . . I, 409
—, Gentile da . . . I, 407
—, Gritto da . . . I, 406
Faenza, Giov. di . . . II, 94
—, Jacomone di . . II, 270
Faes, van der . . . . III, 132
Fage, Raymond la . . III, 131
Falcone, Aniello . . . III, 46
Faed . . . . III, 277
Fa presto, Luca . . . III, 50
Farinato, Paolo . . . II, 333
Fassolo, Bern. . . . . II, 137
Fattore, il (Fr. Penni) . II, 259
Fava, Giangiac. . . . II, 57
Fendi, Peter . . . . . III, 237
Ferrara, Stefano da . . II, 50
Ferrari, Gaudenzio . II, 137, 270
Ferrari, Fr. Bianchi . II, 57, 278
Ferri, Ciro . . . . . . III, 53
Fesele, Melchior . . . II, 510
Feti, Domenico . . III, 36, 169
Feuerbach, Anselm . . III, 288
Fiammingo, Dionisio . II, 352
Fichel . . . . III, 290
Fielding . . . . III, 279
Fiesole, Fra Gio. Angelico I, 380
Figino, Ambrogio . . . II, 140
Filipepi, Alessandro . . II, 20
Finoglia, Domenico . . III, 46
Fiore, Colantonio del I, 411, II, 103

Band u. Seite.

Fiori, Mario de' . . . III, 53
Fischer (München) . . III, 233
— (Schweiz) . . . III, 289
Flamenco, Juan . II, 405, 460
Flandrin, Hipp. . . . III, 266
Flaxman, John . . . III, 273
Fleury, Robert . . . III, 264
Flinck, Govart . . . III, 90
Flore, Jacobello de . . I, 403
Florigerio, Seb. . . . II, 303
Floris, Franz . . . . II, 589
Flüggen, G. . . . . III, 234
Förster, E. . . . . . III, 234
Fohr, Carl . . . . . III, 231
Foltz, Phil. . . . . . III, 234
Fontana, Lavinia . . . II, 351
—, Prospero . . . II, 351
Foppa, Vincenzo d. ält. II, 53
—, Vinc. d. jüng. . II, 56
Forbin, Ph. Aug. de . III, 258
Fossano, Ambr. . . . II, 55
Fouquet, Jean . . II, 412, 414
Fouquiers, Jacob . . . III, 178
Fragonard, Alex. . . . III, 259
Français . . . . III, 291
Francesca, Piero della . II, 38
Franceschini, Baldassare III, 37
Francia, Francesco . . II, 96
—, Giacomo . . . . II, 99
—, Giulio . . . . II, 99
Franciabigio, Marco Ant. II, 165
Francisque . . . . . . III, 188
Franck, Franz, d. ä. . II, 590
—, Franz, d. j. . . II, 590
Franco, Batista . . . II, 328
—, Bolognese . . . I, 387
Francucci, Innocenzo . II, 264
Frari, Bianchi . . . II, 57, 278
Freese . . . . III, 287
Freminet, Martin . . . II, 599
Friedländer, Fr. . . . III, 283
Friedrich, C. D. . . . III, 244
Frigg . . . . III, 279
Frith, W. P. . . . . III, 276
Fröhlicher . . . . . III, 288
Fromentin . . . . . III, 290
Frutet, Franz . . . . II, 605
Füger, Fr. H. . . . . III, 222
Führich, J. . . . . . III, 229
Füssli, Joh. Heinrich . III, 138
Füterer, Ulrich . . . II, 456
Fuligno, Niccolò di . . II, 81
—, Pietro Antonio di II, 79
Fungai, Bernardino . . II, 101
Funk . . . . III, 238
Furini, Francesco . . . III, 37
Fyoll, Conrad . . . . II, 424
Fyt, Johann . . . . III, 213

Band u. Seite.

G.

Gaddi, Angiolo . . . . I, 349
—, Gaddo . . . . I, 325
—, Taddeo . . . . I, 347
Gärtner . . . . III, 249
Gaïnsborough, Thomas III, 211
Galassi, Galasso . . . . II, 50
Gallait, L. . . . . III, 269, 270
Gambara, Lattanzio . II, 325
Gandini, Giorgio . . . II, 292
Garbo, Raffaellino del . II, 168
Gargiuoli, Domenico . III, 49
Garofalo . . . . II, 266
Gassin . . . . III, 259
Gatti, Bernardino . . II, 292
Gauermann . . . . . . III, 237
Gaul, Gustav . . III, 282, 283
—, Franz . . . . . III, 283
Gavarni . . . . III, 268
Gayl . . . . III, 235
Gegenbauer, A. v. . . III, 236
Geiger . . . . III, 288
Geist . . . . III, 282
Gelder, A. van . . . . III, 91
Geldorp, Gorzius . . . II, 594
Gelée, Claude . . . . . III, 188
Gemmel H. . . . . . . III, 288
Gendron . . . . III, 289
Genelli, Bonav. III, 231, 281, 284
Genga, Girol. . . . . . II, 93
Gennari . . . . III, 31
Genod, Mich. Phil. . . III, 259
Genovese, il prete . . III, 46
Gent, Gerhard van . . II, 404
—, Justus van . . II, 381
Gentz, W. . . . . III, 246, 286
George . . . . III, 288
Georgi, O. . . . . . . III, 244
Gérard, Fr. . . . . . . III, 257
Gerbier, Balthasar . . III, 132
Géricault . . . . III, 260
Gerini . . . . I, 367, 403
Gerôme . . . . . III, 289, 290
Gerst . . . . III, 249
Gessi . . . . III, 29
Gessner, Sal. . . . . . III, 223
Gherardo . . . . II, 34
Gherardo dalle notti . III, 93
Ghering, Johann . . . III, 209
Ghirlandajo, Davide u. Bened . . . . . . II, 32
—, Domenico . . . II, 28
Ghirlandajo, Ridolfo . II, 167
Giachetto . . . . II, 411
Giacomelli . . . . III, 292
Giambatista dal Moro . II, 333
Giambono, Michiel . I, 403, 405
Giannicola . . . . . . II, 92

Band u. Seite.

Gibson, Richard . . . III, 132
Gifford . . . . III, 280
Gillis . . . . III, 215
Gillot, Claude . . . . . III, 172
Gillray, James . . . . III, 175
Gimignano, Vincenzo di S. II, 270
Giolfino, Niccolò . . . II, 332
Giordano. Luca . III, 50, 123
Giorgio, Eusebio di San II, 92
Giorgione . . . II, 295, III, 182
Giottino . . . . I, 350
Giotto . . . . I, 333
Giovanni, di S. Giovanni III, 37
—, Matteo di . . . I, 379
—, Jac. da, s. Milano.
Giovenone, Girol. . . II, 56
Girardet, E. . . . . . III, 288
Girodet-Trioson . . . III, 256
Girscher, B. . . . . . III, 287
Girtin . . . . III, 279
Gisier . . . . III, 270
Giuliano d'Arrigo . . II, 20
Giunta v. Pisa . . . . I, 314
Glauber, Johann . . . III, 188
Gleyre, Ch. . . . . . . III, 267
Glinck . . . . III, 234
Glockendon, Nicolaus . II, 506
Gobbo da' Frutti . . III, 32, 218
Goes, Hugo van der . . II, 382
Götzenberger . . . . . III, 236
Goltzius, Heinrich . . . II, 591
Gonne, F. . . . . III, 244
Goodall, F. . . . . . . III, 275
Gordon, W. . . . . . . III, 276
Gossaert, Johann . . . II, 582
Goya, Francisco . . . III, 293
Goyen, Johann van . . III, 199
Gozzoli Benozzo . . . II, 26
Graeb, C. . . . . III, 287
Gräf, G. . . . . III, 288
Graff, Anton . . . . . III, 222
Granacci, Francesco . . II, 33
Grandi, Ercole . . . . II, 51
Grandville . . . . . . III, 268
Granet . . . . III, 258
Grant, F. . . . . III, 276
Grenier, Fr. . . . . . III, 259
Greuze, J. B. . . . . . III, 173
Grey . . . . III, 280
Griffier, Johann . . . III, 194
Grimaldi, Gio. Francesco III, 32, 183
Grimm, L. E. . . . . . III, 253
Grimmer, Hans . . . . II, 516
Gropius . . . . III, 249
Gros, A. J. . . . . . . III, 256
Grosclaude . . . . . . III, 288
Grosse, Theod. . . . . III, 284

Band u. Seite.

Grün, Hans Baldung . II, 533
—, Jul. III, 287
Gruenewald, Mathias . II, 512
Gsell III, 288
Gualdo, Matteo de II, 79
Guariento I, 399
Gude, H. F. III, 243, 283
Gudin, Theodor III, 268
Guercino da Cento . III, 29, 183
Guérin, P. N. III, 257
Guffens, God. III, 271
Guido von Siena I, 314
Guisoni, Fermo u. Rinaldo II, 257
Gyzens, Peter III, 178

H.

Haanen, Remi van III, 292
Habenschaden III, 282
Hackaert, Johann III, 194
Hackert, Jac. Philipp . III, 223
Hagen, Jan van III, 205
Haghe III, 279, 282
Hallatz, Emil III, 287
Hals, Franz III, 79
Hamman, Ed. III, 272
Hammer, G. III, 244
Hamon III, 289
Hansch, Ant. III, 283
Harding, T. D. III, 278
Harlem, Cornelius van . II, 592
—, Dirck, van II, 385
—, Gerhard van II, 407
Harp, Ger. v. III, 151
Hartmann, Ferdinand . III, 243
Harrach, Graf III, 284
Hasenclever, Peter III, 241
Hasenpflug III, 249
Haudebort-Lescot, Hort. III, 260
Hauguet III, 290
Haushofer, Max. III, 283
Hausmann, F. C. III, 285
Hayes III, 279
Hayez III, 292
Hebert III, 290
Heeda, Vigor von III, 215
Heem. Joh. III, 216
Heemskerk, Martin II, 535
Heerdt, Chr. III, 285
Heere, Lucas de II, 600
Hefner, J. L. III, 289
Heidenreich, G. III, 245, 251
Heilbuth, Ferdin. III, 291
Hein III, 283
Heim, Fr. Jos. III, 259
Heinlein III, 235
Heintsch, J. G. III, 94
Helst, Barth. van der . III, 80
Hemling, Hans II, 391

Band u. Seite.

Hengsbach III, 242
Henley III, 280
Henneberg, Rud. III, 286
Hennequin III, 269
Henning, A. III, 245, 250
Hensel, Wilh. III, 246
Herbert, J. R. III, 275
Herlen, Friedrich . II, 404, 430
—, Jesse II, 432
—, Lucas II, 432
Hermann, C. . III, 232, 236, 250
Herrera, Francisco, el viejo III, 102
—, Francisco, mozo de el mozo III, 102
Herreyns, W. J. III, 269
Hersent, Louis III, 259
Hess, Heinrich III, 232
—, Peter III, 234, 235
—, Karl III, 235
Heydeck, v. III, 234
Heyden, Joh. van der . III, 269
Heyden, A. v. III, 286
Hiddemann III, 285
Highmore, Joseph III, 133
Hildebrand, Ernst III, 286
—, Theodor III, 240
Hildebrandt, Ed. III, 251
Hildegardus II, 565
Hilgers, C. III, 242
Hilliard, Nic. II, 600
Hiltensperger III, 233
Hilton W. III, 275
Hirschvogel, Veit II, 455
Hobbema, Meindert III, 204
Hobday, W. III, 276
Höffler. A. III, 285
Hoff, Carl III, 285
Hogarth, William III, 173
Hogstraeten, Sam. van . III, 91
Hoguet, Charles III, 286
Hohnbaum, C. III, 285
Holbein, Ambrosius II, 556
—, Hans der Grossvater II, 446
—, Hans der ältere . II, 447
—, Hans der jüngere II, 450, 537, 600
, Siegmund II, 450
Hondekoeter, Egidius . III, 179
—. Melchior III, 214
Honthorst, Gerhard III, 92
—, Wilhelm III, 93
Hoogh, Peter de III, 168
Hopfgarten, A. III, 245, 247
Hoppner, John III, 137
Horebout, Gerh. . II, 404, 600
Horschelt, Th. III, 282
Horsley, J. C. III, 275

Band u. Seite.

Horst, G. . . . . . . III, 91
Hosemann, Th. . . . III, 248
Hove, van . . . . . . III, 292
Howard, H. . . . . . III, 275
Huchtenburg, J. van . III, 157
Hübner, C. . . . . . . III, 242
—, J. . . . . III, 240
Hünten . . . . III, 285
Hughes . . . . III, 277
Hunt, W. A. . . . . . III, 277
— (Aquar.) . . . . . III, 279
— (Amerika) . . . . III, 280
Huntington . . . . . . III, 280
Huysman, Cornelius . III, 182
Huysum, Joh. van . . III, 217

I.

Ibi, Sinibaldo . . . . . II, 93
Imola, Innocenzo da . II, 264
Induno. Dom. u. Gugl. III, 292
Ingannati, Pietro degli . II, 69
Ingegno . . . . II, 90
Ingres, J. A. D. . . . III, 266
Innest . . . . III, 280
Iriarte, Ignacio . III, 118, 211
Isabey, J. B. . . . . . III, 257
—, Eugène . . III, 263, 268
Ittenbach, Franz . . . III, 238

J.

Jackson, J. . . . . . . III, 275
Jacobus . . . . I, 315
Jacone . . . . II, 166
Jacquand, Claud. . . . III, 259
Jäger, G. . . . . . . III, 236
Jalabert . . . . III, 289
Jamesone, George . . III, 132
Janet . . . . II, 598
Jansens, Abraham . . III, 78
Janson Corn. . . . . . III, 80
Jardin, Carl du . . . III, 197
Jarenus . . . . II, 427
Jebens . . . . III, 287
Jernberg, August . . III, 295
Jerichau-Baumann, Elisabeth . . . . III, 295
Jerrich . . . . II, 594
Joannes, Petrus . . . I, 388
Joasaph . . . . I, 136
Johann, Gerh. v. Sanct II, 407
Johannis, Petrus . . . I, 388
Jolivet . . . . III, 264
Jonghe, de . . . III, 272, 290
Jordaens, Jacob . . . III, 77
Jordan, Rud. . . . . . III, 241
Jost Amman . . . . II, 595
Jouvenet, Jean . . . III, 131

Band u. Seite.

K.

Kabel, Adrian van der . III, 200
Kaiser, Fr. . . . . . . III, 286
Kalf, Wilh. . . . . . . III, 151
Kalkreuth, Graf Stanislaus III, 284
Kaltenhofer, Peter . . II, 446
Kaltenmoser . . . . . III, 235
Kamecke, v. . . . . . III, 284
Kaselowski . . . III, 246, 247
Kate, Hermann ten . . III, 292
Kauffmann, Angelika . III, 222
—, Hermann . . . III, 252
Kaulbach, Wilhelm . . III, 233
Kels . . . . III, 285
Kensett . . . . III, 280
Kessel, Jan van . . . III, 216
Kessels, F. van . . . III, 178
Ketel, Cornelius . . . II, 600
Keyser, Theodor de . III, 79
—, Nicaise de . . . III, 270
Kierings, Alexander . . III, 179
Kiessling, Paul . . . III, 288
Kindermann . . . . . III, 272
Kindler . . . . III, 285
Kirchmeier, Sebast. . . II, 595
Kjärschan . . . . . . III, 294
Klein, J. A. . . III, 234, 235
Kleine, Isidor . . . . III, 247
Klöber, A. v. . . . . . III, 246
Knaus, Ludw. . . . . III, 285
Kneller, Jonathan . . III, 133
Kobell, Ferdinand . . III, 223
Koch, Joseph . . III, 227, 236
Köhler, Chr. . . . . . III, 240
Koekoek, B. C. . . . III, 292
Kolbe, Carl . . . . . III, 246
Koller. Rud. . . . . . III, 289
Koning, Salomon . . . III, 92
—, Philipp de . . . III, 205
Koopman . . . . . . III, 283
Kotzebue, Aug. v. . . III, 282
Krabbetie (Asselyn) . . III, 197
Kraft, Peter . . . . . III, 237
Kraus, F. . . . . . . III, 286
Krause, Wilh. III, 245, 249, 250
Krippenkerl . . . . . III, 282
Krodel, Melch. . . . II, 530
Krüger, C. . . . . . . III, 284
—, Franz . . . . . III, 247
Kügelgen, Gerh. von . III, 222
Kulmbach, Hans von . II, 501
Kunze . . . . . . I, 249, 252
Kupelwieser . . . . . III, 237
Kupetzky, Johann . . III, 94

L.

Laar, Peter van . . . III, 156
Labrador, Juan II, 602, III, 218

Band u. Seite.

Lafage, Raymond . . III, 131
Lafarge, Dana . . . . III, 280
Lafosse, Ch. de . . . III, 131
Lahyre, Laur. de . . . III, 131
Lairesse, Gerhard . . . III, 96
Lallemand, Fr. d. ä. . III, 237
—, d. j. . . . . . . III, 283
Lama, Gianbernardo . . II, 260
Lambinet . . . . . . III, 291
Lami, Eugène . . . . III, 266
Lanchares, Antonio de . III, 120
Lancrenon . . . . . . III, 258
Lancret . . . . III, 173
Landseer, Edwin . . . III, 278
Lanfranco, Giovanni . . III, 31
Langer, Robert v. . . III, 235
—, Peter v. . . . . III, 235
Lanini, Bernardino . . II, 140
Lansaeck . . . . . . III, 215
Lapierre . . . . III, 291
Largilliere, Nic. de . . III, 131
Largkmair, Hans . . . II, 445
Larson . . . . III, 294
Lasch, Karl . . . . . III, 285
Lasinski . . . . III, 242
Lastmann, Peter . . . III, 179
Lauchert . . . . . . III, 287
Lauffer . . . . III, 283
Laurati, Pietro, s. Lorenzo (Pietro di).
Lauri Filippo . . . . III, 53
Lawrence, Thomas . . . III, 275
Lebrun, Charles . . . III, 129
Lebux . . . . III, 291
Lee, F. R. . . . . . . III, 276
Lehmann, Henri . . . III, 291
—, Rud. . . . . . . III, 291
Lehnen, J. . . . . . . III, 243
Lely, Peter . . . . . III, 132
Lenbach, Franz . . . . III, 288
Lens, Andre Corn. . . III, 269
Leonardo, Jose . . . III, 120
Leonhardshof, Sch. v. . III, 237
Leslie, C. R. . . . . . III, 276
Lessing, Carl Friedr. III, 239, 283
Lessorre . . . . III, 260
Lesueur, Eustache . . III, 128
Leu . . . . III, 243
Leutze, Eman. . . III, 243, 280
Lewis . . . . III, 279
Leyden, Lucas v., der echte II, 573
—, der falsche . . . II, 564
Leypold . . . . III, 244
Leys, Henri . . . . . III, 271
Lianoris, Petrus . . . I, 388
Liberale . . . . II, 75
Liberi, Pietro . . . . III, 52
Libert . . . . III, 294

Band u. Seite.

Libri, Girolamo dai . . II, 76
Licinio, Bernardino . . II, 326
—, Gio. Antonio . . II, 325
Liemakern, Nicolaus de III, 78
Lies, Jos. . . . . . . III, 271
Lieske . . . . III, 289
Liesborn, d. Mstr. von . II, 425
Lievensz, J. . . . . III, 91, 200
Lilienbergh . . . . . III, 213
Limburg, Paul von . . I, 296
Lindenschmit d. ä. . . III, 234
—, d. j. . . . . . . III, 285
Lingelbach, Johann . . III, 193
Linnel, John . . . . . III, 278
Lippi, Filippino . . II, 13, 22
—, Fra Filippo . . . II, 16
Livi, Franc. di Domenico I, 286
Livin von Antwerpen . II, 404
Liverseege . . . . . . III, 279
Locatelli, A. . . . . . III, 212
Lochner, Stephan . . . I, 273
Löfen, Bennewitz v. . III, 287
Löffler, Leopold . . . III, 283
—, Ludwig . . . . III, 287
Lomazzo, Gio. Paolo . II, 140
Lombard, Lambert . . II, 589
Longhi, Luca . . . . . II, 352
Longhi, Pietro . . . . III, 170
Looten, Joh. . . . . . III, 205
Lorenzo, Ambrogio di . I, 375
—, Fiorenzo di . . . II, 80
—, Pietro di . . I, 363, 374
—, Camaldolese Don I, 379
Lorrain, Claude . . . III, 188
Lotti (Loth) Carlo . . III, 53
Lotto, Lorenzo . . . . II, 305
Lucidel, Nicolas . . . II, 584
Luini, Aurelio . . . . II, 134
—, Bernardino . . . II, 131
Lugardon . . . . III, 288
Lunde . . . . III, 294
Luti, Benedetto . . . III, 53
Luzzo da Feltre, Lorenzo II, 304
Lys, Johann van der . III 185
Lyversberger Passion (Mstr. der) . . . . II, 417

M.

Maas, Nicolaus . . III, 91, 168
Mabuse, Johann . II, 582, 600
Macip, Vicente Juan . . II, 606
Mächselkircher, Gabriel II, 456
Maclise, D. . . . . . . III, 275
Maddersteg, M. . . . III, 208
Madou, J. B. . . . . III, 272
Madrazo, Don Federigo III, 293
—, Don José . . . . III, 293

Band u. Seite.
Magello, Bened. da . . I, 383
Magni, Cesare . . . . II, 56
Magnus, Ed. . . . . . III, 248
Magy . . . . III, 290
Mainardi, Bastiano . . II, 32
Mander, Carl van . . II, 591
Manetti, Domenico . . II, 348
Manozzi . . . . III, 37
Mansueti, Giovanni . . II, 75
Mantegna, Andrea . . II, 45
—, Francesco . . . . II, 49
Manuel, Nicolaus . . . II, 557
—, Miniatoren . . . I, 294
Maratta, Carlo . . . . III, 25
Marchal . . . . III, 290
Marcone, Marco . . . II, 72
Marconi, Rocco . . . . II, 304
Marees, H v. . . . . . III, 282
Margheritone v. Arezzo I, 328
Marilhat . . . . III, 290
Marinas, Enr. de las . III. 211
Marko, K. . . . . . . III, 237
Marstrand, W. . . . . III, 294
Martin, John . . . . . III, 278
Martinellus . . . . . . II, 79
Martino, Simone di . I, 357, 371
Martensz, H. . . . . . III, 151
Martersteig, F. . . . . III, 284
Marullo, Giuseppe . . III, 46
Masaccio . . . . II, 12
Masolino da Panicale . II, 11
Massimo Stanzioni . . III, 45
Massone, Giov. . . . . II, 57
Massys, Johann . . . . II, 579
—, Quintin . . . . . II, 576
Matsys, Cornelius . . . III, 176
Matteis, Paolo de . . III, 53
Matteo, Mich. di . . . I, 402
Matthäi . . . . III, 222
Maturino . . . . II, 261
Mauzaisse, J. B. . . . III, 259
Mazo Martinez, Juan B. de III, 109
Mazzolini, Lodovico . II, 51. 269
Mazzuola, Filippo . II, 57, 292
—, Girol. di Micchele II, 293
Mazzuola, Francesco . . II, 292
Meccherino . . . . . . II, 275
Mecheln (Meckenen) Israel v. II, 417
Meer, Joh. van der . . III, 198
Mehlem, Joh v. . . . . II, 568
Meire, Gerhard van der II, 383
Meissonier . . . . . . III, 290
Melanzio, Franc. . . . II, 93
Melby . . . . III, 294
Melozzo da Forli . . . II, 52
Melzi, Francesco . . . II, 135
Memling, Hans . . . . II, 391
Memmi, Lippo . . . . I, 373

Band u. Seite.
Memmi, Simone . . . . I, 371
Menendez, Luis . . . III, 124
Mengs, A. Rafael . . . III, 220
Menzel, A. . . . . . . III, 248
Merian, Matthäus . . . III, 94
Merle . . . . . . III, 265, 290
Messina, Antonello da II, 35, 63,
Metz. Fr. . . . . III, 285
Metzu, Gabriel . . . . III, 164
Meulen. A. F. van der . III, 157
Meunier . . . . III, 291
Meurer, Ch. . . . . . . II, 595
Meuron, A. de . . . . III, 288
Meyer, J G. . . . . . III, 286
—, Ludw . . . . . III, 282
—, (Wien) . . . . III, 237
Meyerheim, Eduard III, 247, 286
—, Franz . . . . . . III, 286
—, Paul . . . . . . III, 286
Meyering, Albrecht . . III, 193
Michelangelo, Buonarotti II, 141
—, Cerquozzi delle batt. III, 49
—, da Caravaggio . . III, 41
Michelis, Alex. . . . . III, 284
Miel, Johann . . . . . III, 197
Mierevelt, Michael . . III, 79
Mieris, Franz van . . III, 165
—, Wilhelm van . . III, 166
Mignard, Pierre . . . III, 129
Mignon, Abraham . . III, 217
Milano, Andrea da . . II, 56
—, Giov. Jac. da . I, 351, 400
Milet, Franz . . . . . III, 188
Millais, J. E. . . . . . III, 277
Mintrop, Theod. . . . III, 284
Miretti, Juan . . . . . I, 399
Modena, Barnaba v. . . I. 389
—, Pellegrino da . . II, 270
Moer, van . . . . . . III, 272
Moine, François le . . III, 131
Mol, Peter van . . . . III, 77
Mola, Gio. Battista . . III, 25
—, Pier Franc. . III, 25, 183
Molenaer, J. . . . . . III, 151
Molyn, Peter . . . . . III, 193
Momper, Judocus de . III, 180
Monaco, Don Lorenzo . I, 379
Monginot . . . . III, 291
Montagna, Bartolommeo II, 75
Monten, D. . . . . . . III, 234
Montvoisin, R. . . . . III, 264
Moor (More, Moro), Anton II, 584 600
Morales, Luis de . . . . II, 601
Moreau . . . . III. 290
Moreelze, Paul . . . . III, 79
Moretto . . . . II, 322
Morgenstern, C. . . . III, 238

Band u. Seite.
Morgenstern, Chr. . . III, 235
Moro, Giambat. dal . . II, 333
Morone, Francesco . . II, 76
Moroni, Gio. Batista . II, 323
Morrealese . . . . . III, 49
Moser, Lucas . . . . I, 289
Mostaert, Jan. . . . . II, 575
Moucheron, Friedrich . III, 193
—, Isaak . . . . . III, 193
Mount . . . . III, 279
Moya, Pedro de . . . III, 110
Mücke, H. . . . . . III, 239
Muelich, Hans . . . . II, 596
Müller, A. . . . . . III, 238
—, Charles . . . . III, 291
—, K. . . . . III, 238
—, Morten . . . . III, 242
—, R. . . . . III, 251
Mulready, W. . . . . III, 276
Murano, Gio. ed Antonio da I, 403
Murillo, Bart. Est. III, 111, 211
—, (IX. Jahrh.) . . III, 294
Mutina, Thomas de I, 249, 252, 389
Muziano, Girolamo . . II, 325

N.

Näke, G. H. . . . . . III, 243
Naldini, Batista . . . II, 348
Nanteuil . . . . III, 130
—, (IX. Jahrh.) . . III, 290
Nash . . . . III, 279
Nason, Peter . . . . III, 215
Navarrete, Fernandez . II, 607
Navez, J. . . . . . III, 269, 270
Neapoli, Francisco . . II, 602
Neefs, Peter . . . . . III, 209
Neer, Artus van der . III, 200
—, Eglon van der III, 96, 168
Negroponte, Fra Anton. da II, 60
Neher, Bernh. . . III, 234, 236
Nelli, Ottavio di Martino I, 409
—, Plautilla . . . . II, 161
Nerenz, W. . . . . . . III, 241
Nerly, Friedr. . . . . III, 253
Neroni, Bartolommeo . II, 274
Netscher, Caspar . . . III, 167
Neureuther E. . . . . III, 235
Nicola di Pietro, s. Pietro.
Nicutowski, A. . . . . III, 283
Nooms, R. (Zeeman) . . III, 207
Nordenberg . . . . . III, 295
Nordgren, Axel . . . III, 295
Northcote, James . . . III, 137
Northen . . . . III, 285
Noter, Dav. de . . . . III, 272
Novelli, Pietro . . . . III, 49
Nuzio, Alegr. di . . . I, 406

Band u. Seite.

O.

Ochtervelt, Jacob . . . III, 167
Ockel, Eduard . . . . III, 287
Oderigi . . . . I, 406
Oeconomo, Arist. . . . III, 283
Oehme . . . . III, 244
Oer. Theob. v. . . . . III, 244
Oeser, Adam Fr. . . . III, 220
Oesterley . . . . . . III, 253
Offinger, Adam . . . II, 595
Oggione, Marco d' . . II, 134
Oliver. Isaac und Peter II, 600
Olivier, Friedr. u. Ferd. v. III, 227
Olmdorf, Hans von . . II, 456
Olmo, Gio. Paolo l' . . II, 304
Ommegangk, B. P. . . III, 272
O'Neil, H. . . . . . . III, 276
Onoria, Michele . . . I, 402
Opie, John . . . . . III, 137
Oppenheim . . . . . III, 238
Orbetto . . . . III, 52
Orcagna, Andrea . . . I, 359
—, Bernardo . . I, 362, 363
Orley, Bernh van . II, 270, 581
Orizonte . . . . III, 188
Orrente, Pedro . . . . III, 122
Orsel, Victor . . . . III, 267
Orsi, Lelio . . . . . II, 292
Ortolano . . . . II, 269
Os, Jan van . . . . . III, 217
Ossinger, Michael . . II, 511
Ostade, Adrian van . . III, 148
—, Isaak van . . . III, 149
Ostendorfer, Mich. . . II, 511
Osterwyck, Maria van . III, 217
Otto, J. S. . . . . . . III, 249
Ouwater, Albert . . . II, 407
Ovens, Jurian . . . . III, 91
Overbeck, Friedrich . . III, 229

P.

Pacchiarotto, Jacopo II, 101, 272, 597
Pace, Luigi de . . . . II, 223
Pacheco, Francisco . . III, 101
Padovanino, Alessandro III, 51
Padovano, Giusto . . . I, 390
—, Giovanni . . . I, 391
—, Antonio . . . . I, 391
Paelinck, Joseph . . . III, 269
Pagani, Gregorio . . . III, 36
Palamedes (Stevens) . . III, 157
Palissy, B. . . . . . . II, 598
Palma giov., Jacopo . . III, 51
—, vecchio, Jacopo . II, 303
Palmezzano, Marco . . II, 95
Palomino y Velasco, A. III, 123
Panetti, Domenico . . II, 52

Band u. Seite.

Panicale, Masolino da . II, 11
Pannini, G. P. . . . III, 53, 212
Panselinos . . . . . . I, 139
Pantoja de la Cruz, Juan II, 607
Papa, giov., Simone . . II, 352
—, vecchio, Simone . II, 105
Pape, Eduard . . . . III, 287
Papety, Dom. . . . . III, 265
Parcellis, Joh. . . . . III, 206
—, Jul. . . . . . . III, 207
Pareja, Juan . . . . III, 108
Parentino, Bernardo . . II, 49
Parmigianino . . . . II, 292
Pasini . . . . III, 290
Passeri, Giambatista . . III, 24
Passerotti, Bartolommeo II, 351
Passignano, Domenico da III, 36
Patenier, Joachim . . II, 586
Paterre . . . . III, 173
Pauli, Jacobus . . . . I, 388
Pauwels, Ferd. . . III, 271, 284
Pecht, Fr. . . . . . III, 282
Peele . . . . III, 279
Pellegrini, Pellegrino . II, 266
Pennachi, Piermaria . . II, 70
Penni, Bartol. Luca . . II, 600
—, Francesco . . . II, 259
Pens, Georg . . II, 270, 511
Percy-Shey . . . . . III, 278
Pereda, Antonio . . . III, 120
Perugino, Pietro . . . II, 82
Peruzzi, Baldassare . . II, 275
Peschel, Carl . . . . III, 244
Pesellino . . . . II, 19
Pesne, Antoine . . . . III, 131
Peters, Bonaventura . . III, 207
—, Johann . . . . III, 206
Petzl . . . . . . III, 235, 246
Pfannschmidt, C. G. . III, 285
Pforr, Franz . . . . III, 231
Philippoteaux . . . . III, 265
Philipps, Th. . . . III, 276
Piazza, Calisto . . . II, 58, 322
—, Albertino . . . II, 57
—, Martino . . . . II, 57
Pickersgill, H. W. . . III, 275
Picot, Eduard . . . . III, 259
Pietro, Lorenzo di . . I, 379
—, Niccolà di, s. Gerini.
—, Sano di . . . . . I, 379
Pietrowski . . . III, 246, 287
Pietsch, L. . . . . . III, 287
Piloti, Carl . . . . . III, 282
Pils . . . . III, 290
Pinaigrier . . . . . II, 598
Pino, Marco di . . . II, 348
Pinturicchio, Bernardino II, 88
Piombo, Fra Seb. del II, 155, 300
Pion, Nicolas . . . . . II, 411

Band u. Seite.

Pippi, Giulio (vgl. Romano) II, 252
Pisanello, Vittore . . . II, 41
Pisano, Giovanni . . . I, 357
—, Niccolà . . . . I, 318
Pistoja, Fra Paolo da . II, 160
—, Lionardo . . . . II, 259
Pistorius, Eduard . . . III, 247
Pizzolo, Nic. . . . . II, 46
Planck, v. Augsburg . II, 446
Plassan . . . . III, 290
Pletsch, O. . . . . . III, 287
Plockhorst, Bernh. . . III, 284
Plüddemann, H. . III, 239, 241
Poccetti . . . . II, 348
Poel, E. van der . . . III, 151
Poelenburg, Cornelius . III, 185
Poittevin, le . . . . . III, 268
Polidoro, Caldara . . . II, 261
Pollak, Leop. . . . . III, 253
Polydor . . . . III, 188
Pollajuolo, Antonio u. Pietro II, 37
Pomarance, il Cav. dalle II, 351
Ponte, Jacopo da . . . II, 339
Pontormo . . . . . . II, 166
Pordenone, G. A. Licinio da II, 325
Porta, Baccio della . . II, 157
Portaels . . . . III, 270
Portmann W. . . . . III, 242
Pose, W. . . . . . . III, 242
Procaccini, Camillo . . III, 34
—, Ercole giov. . . III, 35
—, Ercole vecchio . III, 34
—, Giuliò Cesare . . III, 34
Protais . . . . III, 290
Prout, Samuel . . . . III, 279
Provenzale, Marcello . I, 337
Prudhon . . . . III, 256, 257
Puccio, Pietro di . . . I, 367
—, Nicolaus . . III, 125, 185
Preller . . . III, 236, 281, 284
Preti, Maria . . . . III, 46
Previtali, Andrea . . . II, 71
Preyer, J. P. . . . . III, 243
Primaticcio, Fr. II, 257, 266, 597
Potter, Paul . . . . . III, 198
Pourbus, Franz d. ä. . II, 590
—, Franz d. j. . . II, 591
Poussin, Caspar . . . III, 186
Pujol, A. de . . . . III, 259
Puligo, Domenico . . II, 166
Pupini, Biagio . . . . II, 264
Puricelli, Giuseppe . . III, 292
Pynacker, Adam . . . III, 192

Q.

Quaglio Dom. . . . . III, 235
Quellinus, Erasmus . . III, 77
Querfurt, A. . . . . III, 158
Quinaux . . . . III, 272

Band u. Seite.

R.

Rabe, Eduard . . . . III, 248
Rafael Santi . . . . II, 169
Raffelt, Ign. . . . . . III, 283
Raffet . . . . III, 268
Rahl, Karl . . . III, 232, 281
Raibolini, Francesco . II, 96
Raimondi, M. Ant. . . II, 270
Ramberg, J. H. . . . III, 253
Ramenghi, Bartolommeo II, 263
Randel . . . . III, 248
Raphon, Johann . II, 429, 516
Raumann, K. . . . . III, 288
Raupp . . . . III, 282
Ravestyn, Johann van . III, 79
Ravignano, Marco . . II, 271
Rechlin, C. d. ält. . . III, 248
Redgrave, Rich. . . . III, 278
Redouté . . . . III, 268
Redtel, David . . . . II, 595
Regnault . . . . III, 258
Reiner, W. L. . . . . III, 94
Reinhard, L. . . . . III, 227
Reinick, R. . . . . . . III, 246
Rembrandt van Ryn III, 81, 200
René von Anjou . . . II, 384
Reni, Guido . . . . III, 26
Rethel, A. . . . III, 239, 240
Retzsch, Mor. . . . . III, 244
Revoil, P. P. . . . . III, 259
Reynolds, Josua . . III, 135
Rhomberg, Hanno . . III, 282
Ribalta, Francisco . . III, 122
—, Juan . . . . . . III, 122
Ribera, Gius. (Josef de) III, 44, 122
Ricci, Domenico . . . II, 333
—, Marco . . . . III, 53
Ricciarelli, Daniele . . II, 156
Riccio, Maestro . . . II, 274
—, Pietro . . . . . II, 137
Richard, Fr. Fl. . . . III, 259
Ricard, Gust. . . . . III, 291
Richardson, Jonathan . III, 133
Richter, G. . III, 246, 265, 286
—, L. . . . . . . III, 244
Riedel, Aug. . . . . III, 253
Riefstahl, W. . . . . III, 286
Riepenhausen, J. u Franz III, 253
Ridinger, Johann Elias III, 214
Ridolfi, Carlo . . . . III, 51
Riedmann, A. . . . . III, 288
Rigaud, Hyacinthe . . III, 131
Rinaldo Mantovano . . II, 257
Rincon, Antonio del II, 460, 602
Ring, Hermann zum . II, 571
—, Ludger zum, d. ä. u. j. II, 571
Rioult . . . . III, 258
Ritter, H . . . . III, 243

Band u. Seite.

Rizi, Francisco . . . III, 121
Robbe . . . . III, 272
Robert, Aurel . . . . III, 267
—, Hub. . . . . . III, 210
—, Leop. . . . . . III, 267
Robert-Fleury (J. N.) . III, 264
Roberts, Dav. . . . . III, 278
Robertus de Oderisio . I, 337
Robie . . . . III, 291
Robusti, Jacopo . . . II, 329
Rodakowski . . . . . III, 295
Rode, Chr. Bernh. . . III, 95
Röckel . . . . III, 233
Röder, Jul. . . . . . III, 252
Roehn, Ad. d. ält. . . III, 260
Roelas, Juan de las . . III, 101
Röting, J. . . . . . . III, 284
Rogel, Maestro . . . . II, 460
Rogman, Rol . . . . . III, 91
Rollmann, J. . . . . . III, 242
Romanelli, Gio. Francesco III, 53
Romanino, Girolamo il . II, 324
Romano, Giulio . . . II, 252
Romeyn, W. . . . . . III, 197
Romney, George . . . III, 136
Roncalli, Christoforo . II, 351
Rondani, Er. Maria . . II, 292
Roos, Joh. Heinrich . . III, 197
—, Philipp . . . III, 198
Roqueplan, C. . . III, 263, 268
Rosa, Salvator . III, 46, 169, 212
Rosenfelder, Ludwig III, 246, 287
Rosenthaler, die Brüder II, 456
Roselli, Cosimo . . . II, 25
—, Matteo . . . . . III, 37
Rossi, Francisco de' . . II, 347
Rosso (de' Rossi') . II, 166, 597
Rotari, Pietro . . . . III, 53
Rothwell . . . . III, 276
Rottenhammer, Johann II, 332, 596
Rottmann . . . . . . III, 235
Rousseau, Th. . . III, 268, 291
—, Philippe . . . . III, 291
Roux, Karl . . . . . III, 283
Roux Maitre, s. Rossi.
Ruben . . . . . III, 233, 283
Rubens, Peter Paul III, 55, 180, 213
Rugendas, Georg Phil. . III, 157
Rugerius . . . . . . II, 60
Ruhl . . . . III, 253
Ruisdael, Jacob III, 202, 205, 208
—, Salomon . . . . III, 204
Runge, Phil. O. . . . III, 252
Rustige . . . . III, 236
Rusuti, Phil. . . . . . I, 324
Ruthard, Carl . . . . III, 213
Ruths, Val. . . . . . . III, 252
Ruyperez . . . . . . III, 290

Band u. Seite.

Ruysch, Rachel . . . . III, 217
Ryckaert, D. . . . . III. 151
Rysbraeck, P. . . . . III, 188

S.

Sabbatini, Andrea . . II, 259
—, Lorenzo . . . . II, 351
Sacchi, Andrea . . . III, 25
—, Pierfrancesco . . II, 56
Sachtleven (Saftleven), H. III, 193
Saenredam. Peter . . III, 209
Salaino, Andrea . . . II, 134
Salentin, Hubert . . . III, 285
Salerno, Andrea di . . II, 259
Salimbeni, Arcangiolo . II, 348
Salmeggia, Enea . . . III, 35
Salvi. G. B., s. Sassoferrato.
Salviati, Francesco de' . II, 347
Sammachini, Orazio . . II, 351
Sandrart, Joachim von . III, 93
Sandvoort D. V. . . . III, 91
Sant . . . . III, 277
Santa Croce, Girol di . II, 70
Santafede, Fabrizio . . II, 260
—, Francesco . . . II, 260
Santi, Giovanni . . . II, 94
—, Rafael . . . . II, 169
Saraceno, Carlo . . . III, 43
Sarto, Andrea del . II, 161, 597
Sassoferrato . . . . III, 32
Savery, Roland . . . III, 178
Savoldo, Geronimo . . II, 321
Schadow, Wilhelm . . III, 230
Schäffer, Aug. . . . . III, 283
—, (Carlsruhe) . . . III, 284
Schaffner, Martin . . . II, 531
Schalken Gottfried . . III, 167
Schaller, Eduard . . . III, 237
Schampheleer . . . . III, 272
Schedone, Bartolommeo III, 32
Scheffer, Ary . . . . III, 262
Schelfhout . . . . . III, 292
Schendel . . . . . . III, 291
Scherenberg, H. . . . III, 287
Scherres, Carl . . . . III, 288
Scheuchzer . . . . . III, 288
Scheuffelin, Hans . . . II, 503
Scheuren, C. . . . . III, 242
Schiavone, Andrea . . II, 321
—, Greg. . . . . . II, 49
Schiavoni, Natale . . . III, 292
Schick, Gottlieb . . . III, 227
Schiess . . . . . . III, 282
Schilcher, Friedr. . . . III, 283
Schilgen . . . . . . III, 234
Schinkel, Carl Friedr. . III, 244
Schirmer, W. J. . . . III, 242
—, W. (Berlin) III, 245, 249
Schit, Nicolaus . . . II, 425
Schizzone . . . . . II, 270

Band u. Seite.

Schleich . . . . . . III, 235
Schlicht, von . . . . III, 284
Schlosser . . . . . . III, 288
Schlotthauer . . . . III, 232
Schmidt, Max . . . . III, 287
Schmitson . . . . . III, 252
Schnetz . . . . . . III, 267
Schnitzlein . . . . . III, 235
Schnorr v. Carolsfeld, Jul III, 230
— —, Ludwig . III, 237
Schön (Schongauer), Martin II, 404, 434, 440
Schöne, Alois . . . . III, 283
Schönmann . . . . . III, 237
Scholz, Julius . . . . III, 284
—, W. . . . . . . III, 287
Schonhofer, Sebald . . I, 256
Schöpfer, Hans . . . II, 533
Schopin . . . . . . III, 291
Schoreel. der echte . . II, 583
—, der falsche . . . II, 562
Schorn, Carl . . . . III, 247
Schotel . . . . . . III, 292
Schovelin . . . . . III, 294
Schrader, Julius . . . III, 251
Schraudolph . . . . III, 233
Schreyer, A. . . . . III, 285
Schrieck, O. M. van . III, 217
Schrödter, Adolph . . III, 241
—, Const. . . . . III, 247
Schrotzberg . . . . . III, 283
Schühlein, Hans . . . II, 434
Schüler . . . . . . III, 291
Schulz, C. (Jagd-) . . III, 248
—, (Danzig) . . . . III, 249
—, (Wien) . . . . . III, 237
—, H. (Berlin) . . . III, 245
Schut, Corn . . . . III, 77
Schwarz, Christoph . . II, 596
Schwarz v. Rothenburg II, 455
Schwind, Moritz von III, 231, 282
Screta, Carl . . . . . III, 94
Sebastiano, Lazzaro . . II, 75
Seelos, Gottfried . . . III, 283
Seghers, Daniel . . . III, 216
—, Gerhard . . . III, 77
Sell . . . . III, 285
Semenza . . . . . . III, 29
Semini, Andrea . . . II, 352
—, Ottavio . . . . II, 352
Semitecolo, Niccolò . . I, 402
Semolei . . . . . . II, 328
Sequens . . . . . . III, 283
Sesto, Cesare da . . II, 135, 270
Settegast . . . . . . III, 238
Severino, Lor u. Jac. di San I, 409
Sevilla, Juan de . . . III, 110
Shee, M. Archer . . . III, 275
Siciolante, Girolamo . . II, 349

Band u. Seite.
Siena, Marco da . . . II, 348
—, Matteo da . . . . I, 379
—, Michelangelo da II, 274, 292
Sieurac . . . . III, 289
Sigalon, Xavier . . . III, 262
Signorelli, Luca . . . II, 38
Silvestro, Don . . . . I, 351
Simon, Alex. . . . . . III, 236
Simone, Fr. di Maestro I, 411
—, Maestro . . . . I, 411
Simone, Stefanone . . I, 411
Simonsen, R. . . . . III, 294
Sirani, Elisabetta . . . III, 29
—, Gio. Andrea . . III, 29
Skoogaard . . . . . III, 294
Slingelandt, Peter van . III, 167
Smit Andreas . . . . III, 207
Snayers, Peter . . . . III, 182
Snell . . . . III, 288
Snyders, Franz . . . III, 213
Sodoma . . . . . . II, 102, 272
Sörensen, C. F. . . . III, 294
Sogliani, Gio. Antonio . II, 130
Sohn, Carl . . . . . III, 240
—, Wilh. . . . . . . III, 285
Solario, Andrea . . . II, 140
—, Antonio, (Zingaro) II, 103
Solimena . . . . III, 53
Solsernus . . . . . . I, 306
Spada, Lionello . . . III, 32
Spadaro, Micco . . . III, 49
Spagna, Giovanni lo II, 91, 460, 602
Spagnoletto . . . . III, 44, 122
Spaña, Juan de . . II, 91, 602
Spangenberg, Gust. . . III, 286
—, L. . . . . III, 287
Speckter, Erwin . . . III, 252
Spelt, van der . . . . III, 216
Spinello von Arezzo . . I, 365
Spranger, Bartholomäus II, 591
Squarcione, Francesco . II, 43
St. Jean . . . . III, 268
Stalbent, Adrian . . . III, 179
Standaart . . . . . III, 157
Stanfield, Clarkson . . III, 278
Stanzioni, Massimo . . III, 45
Steen, Jan . . . . . . III, 151
Steenwyck, H. van . . III, 209
Stefano (Schüler Giotto's) I, 350
Stefani, Tom. degli . . I, 329
Steffan (Schweiz) . . . III, 288
—, (München?) . . . III, 282
Steffeck, C. . III, 246, 248, 287
Steinbrück, Eduard III, 240, 245
Steinkopf . . . . . . III, 236
Steinle, Eduard . . . III, 238
Stella, Jacques . . . III, 127
Stelzner . . . . III, 288
Stephan, Meister v. Köln, s. Lochner.

Band u. Seite.
Steuben . . . . III, 265
Stevens, Palamedes . . III, 157
—, Alfred . III, 272, 290
Stieler, Jos. v. . . . III, 235
Stilke, H. . . III, 239, 240, 247
—, Hermine . . . III, 243
Stimmer, Tob. . . . . . II, 595
Stocker, Jörg . . . . II, 437
Stork, Abraham . . . III, 208
Stöthard, Thomas . . III, 137
Strassgschwandter, Jos. III, 283
Striowski, W. . . . . III, 288
Strozzi, Bernardo . . III, 46
Strudel, Peter von . . III, 95
Stuart . . . . III, 279
Stückelberger . . . . III, 288
Stuerbout, Dierick . . II, 385
Stürmer, C. . . . . . . III, 234
Suardi, Bartolommeo . II, 54
Subias, Fr. Bayeu y . III, 222
Subleyras, Pierre . . III, 131
Suelnmeigr . . . . . II, 427
Sueur, Eustache le . . III, 128
Sully . . . . III, 279
Sustermanns, Justus . . III, 94
Sustermann, Lambert . II, 589
Swanevelt, Hermann . III, 191
Sweerts, J. . . . . . . III, 271
Swoboda, Karl . . . III, 283

T.

Tafi, Andrea . . . . I, 316
Tagpreth, Peter . . . II, 438
Taig, Sebast. . . . . II, 504
Talpino . . . . III, 35
Tassi, A. . . . . III, 189
Taylor . . . . III, 279
Tempesta (Molyn) . . III, 193
Teniers, David, d. ä. . III, 143
—, David, d. j. . . III, 144
Tenniel, J. . . . . . . III, 275
Than . . . . III, 282
Theodorich von Prag I, 249, 250
Theotocopuli, Dom., il Greco II, 607
Teschner, A. . . . . III, 285
Thielen, J. Ph. v. . . III, 216
Thoren, O. v. . . . . III, 283
Thornhill, James . . . III, 133
Thornton, John . . . I, 218
Thulden, Theodor van . III, 77
Tiarini, Alessandro . . III, 32
Tibaldi, Pellegrino . . II, 266
Tidemand, A. . . III, 243, 295
Tiepolo, Gio. Batista . III, 53
Tilburgh, G. van . . . III, 151
Tintoretto, Domenico . II, 332
—, Jacopo . . . . II, 329
Tischbein, Joh. Heinrich III, 95
—, Joh. H. Wilhelm III, 222
Tisio, Benvenuto . . . II, 266

Band u. Seite.

Tissot . . . . III, 271
Titi, Santi . . . . . . II, 348
Tivoli, Rosa di . . . . III, 198
Tiziano, Girolamo di . II, 320
—, Vecellio . . II, 305, III, 182
Tobar, Alonso de . . . III, 123
Tol, Dom. van . . . . III, 167
Toll, J. J. . . . . . . III, 283
Toplane . . . . III, 279
Torbido il moro, Fr. . II, 302
Torregiani, Bartolommeo III, 49
Torriti, Jacobus . . . . I, 323
Toulmouche . . . . . . III, 291
Treviso, Girolamo da . II, 49
Tristan, Luis . . . . . III, 119
Troy, François de . . III, 131
Troyon, C. . . . . . . III, 268
Tschaggenay . . . . . III, 272
Tura, Cosimo . . . . . II, 50
Turchi, Alessandro . . III, 52
Turner, J. M. W. . . . III, 278
Turonus . . . . I, 400
Tzanfurnari, Em. . . . I, 127

U.

Ubertini, Francesco . . II, 93
Uccello, Paolo . . . . II, 11
Uden, Lucas van . . . III, 182
Udine, Giovanni da II, 269, 302
—, Martino da . . . II, 70
Uggione, Marco d' . . II, 134
Ugolino da Siena . . . I, 370
— Vieri . . . . . . I, 371
— da Prete Ilario . . I, 371
Ulft, Jac. van der . . III, 210
Ulrich v. Maulbronn . . I, 288
Unker, C. A. d' . . . III, 294
Utrecht, Adrian van . III, 214

V.

Vaccaro, Andrea . . . III, 46
Vaga, Perin del . . . II, 258
Valdez, Juan de . . . III, 118
Valentin, Mos. . . . III, 43, 124
Vanderlyn . . . . . . III, 280
Vanloo, Ch. Amadée . III, 131
—, Ch. André . . . III, 131
—, Jean Bapt. . . . III, 131
—, L. Michel . . . III, 131
Vanni, Francesco . . . II, 348
Vannutelli, Scipio . . III, 293
Vanucchi, Andrea . . II, 161
Vanucci, Pietro . . . II, 82
Vargas, Luis de . . . II, 605
Varotari, Alessandro . III, 51
Vasari, Giorgio . II, 344, 346
Vascibracci, Ant. . . . II, 332
Vasco, Gran . . II, 462, 608
Vasquez, Alonso . . . III, 102
Vautier, Benj. . . . . III, 285

Band u. Seite.

Vecellio, Francesco . . II, 320
—, Marco . . . . . II, 320
—, Orazio . . . . . II, 320
Vecellio, Tiziano II, 305, III, 182
Vecchia, Pietro . . . III, 53
Vedder . . . . III, 280
Veen, Octavius van . . II, 592
Veit, Philipp . . . . III, 229
Velasco, Ant. Palomino y III, 123
Velasquez de Silva, Diego III, 105
Velde, Adrian van de . III, 196
—, Will. v. d., d. j. III, 207
Veneziano, Agostino . . II, 271
—, Antonio . . . . I, 364
—, Bonifazio . . . II, 320
—, Domenico . . . II, 35
—, Lorenzo . . . . I, 402
Venius, Otto, s. Veen (Oct. v.)
Venne, A. van der . . III, 179
Vennemann . . . . . . III, 292
Venusti, Marcello . . . II, 155
Verboeckhoven, Eugène III, 272
Verendael, Nic. van . . III, 216
Verkolje, Jan und Nicolas III, 167
Verlat . . . . III, 272
Vernet, Carle . . . . III, 258
—, Horace . . . . III, 264
—, Joseph . . . . III, 210
Verocchio, Andrea . . II, 37
Verona, Jac. de . . . I, 392
Veronese, Paolo . . . II, 333
Verrio, Antonio . . . III, 133
Verschuring, A. . . . III, 157
Victor, Jan . . . . . III, 91
Vien, Jos. Marie . . . III, 255
Vigne, F. de . . . . III, 271
Vigneron, P. R. . . . III, 259
Vigri, B. Caterina . . I, 387
Villacis, Nicolas de . III, 109
Villadomat, Antonio . III, 123
Villegas Marmolejo, P. de II, 606
Vinchon . . . . III, 259
Vincent . . . . III, 258
Vinci, Gaudenzio . . II, 136
—, Leonardo da . . II, 111
Vincidore, Tommaso . II, 270
Vinckebooms, David III, 143, 179
Vitale dalle madonne . I, 387
Vite, Timoteo delle . . II, 262
Vitringa, W. . . . . III, 208
Vivarini, Antonio . . . I, 403
—, Bartolommeo . . II, 58
—, Luigi . . . . . II, 59
Vlieger, Simon de . . III, 207
Vliet, Joris van . . . III, 91
Völker, G. W. . . . . III, 250
Vogelstein, Ch. Vogel v. III, 243
Vois, Ary de . . . . III, 96
Volterra, Daniele da . II, 156

Band u. Seite.

Volterra, Francesco da . I, 366
Volterrano giov. . . . III, 37
Voltz . . . . III, 235
Vos, Cornelius de . . III, 76
—, Martin de . . . II, 591
Vossberg . . . . . . III, 284
Vouet, Simon . . . III, 43, 124
Vriendt, Franz de . . II, 589
Vries, J. R. de . . . III, 205

W.

Wach, Wilhelm . . . III, 245
Wächter, Eberhard von III, 226
Wagenbauer . . . . III, 234
Wagner, Elise . . . . III, 244
—, Ferd. . . . . . III, 282
Walch, Jacob . . . . II, 455
Waldhard, Friedrich . III, 288
Waldmüller, Ferd. G. . III, 237
Wallis, H. . . . . . III, 277
Wappers, G. . . III, 269, 271
Ward, E. M. . . . . III. 275
Wateau, Antoine . . . III. 172
Watelet, L. E. . . . III, 268
Waterloo, Anton . . . III, 201
Watts, G. J. . . . . III, 275
Weber, A. . . . . . III, 242
—, Otto . . . . . III, 287
—, Theodor . . . . III, 287
Webster, Th. . . . . III, 276
Weenix, Johann . . . III, 213
—, Joh. Baptist . . III, 194
Weitsch, Friedr. Georg III, 223
, Joh. Friedr. Pascha III, 223
Weller, Theodor . . . III, 253
Werff, Adrian van der III, 96, 168
—. Peter van der . . III, 96
Werinher von Tegernsee I, 195
Werner, Joseph . . . III, 95
—, K. . . . . III, 284
—, Friedr. . . . . III, 286
West, Benjamin . . . III, 136
Westall, Richard . . . III, 137
Weyde, Rogier van der, d. ält. II, 387
—, Rogier van der, d. j. II, 405
—, Goswin van der . II, 407
Wider, W . . . . . . III, 288
Wieling, Nicolaus . . III, 76
Wier . . . . III, 280
Wiertz . . . . III, 271
Wild, Hans . . . . . II, 438
Wilhelm, Meister, von Köln I, 262, 264

Band u. Seite.

Wilkie, David . . . . III, 276
Willarts, Adam . . . III, 206
Wille, A. v. . . . . III, 283
Willeborts, Thomas . . III, 76
Willems. Florent . . . III, 272
Wilson . . . . III, 211
Winckelmann, Johann . III, 219
Winterhalter, Xav. . . III, 268
Wislicenus, Herm. . . III, 284
Wisniewski, O. . . . III, 287
Withe . . . . III, 280
Witte, Caspar de . . . III, 193
—, Emanuel de . . III, 209
—, Livin de . . . . II, 404
—, Peter de . . . . III, 193
—, Peter de (Candido) II, 591
Wittich, H. . . . . . III, 241
Wohlgemuth, Michael . II, 452
Worms, Anton von . . II, 565
Wouverman, Jan . . . III, 196
—, Peter . . . . . III, 196
—, Philipp . . III, 157, 195
Wright, Michael . . . III, 132
Wurmser, Nicolaus . I, 249, 251
Wynants, Johann . . III, 200

Y.

Yañez, Hernan . . . II, 603
Yvon . . . . III, 290

Z.

Zaftleven (Zachtleven), H. III, 193
Zagel, Martin . . . . II, 455
Zago, Santo . . . . . II, 320
Zampieri, Domenico . . III, 21
Zeeman, s. Nooms.
Zegers, s. Seghers, Daniel.
Zeitbloom, Barth. . . . II, 434
Zelotti, Batista . . . . II, 339
Zenale, Bernardo . . II, 54, 137
Zevio, Aldighiero da . I, 392
Zevio, Stefano da . . I, 400
Zimmermann, A. . III, 235, 283
—, R. . . . . III, 235
—, Cl. . . . . III, 234
—, (Berlin) . . . . III, 248
Zingaro, (A. Solario) . II, 103
Zona, Vincenzo . . . III, 292
Zoppo, Marco . . . . II, 49
—, Rocco . . . . II, 93
Zorg, H. . . . . III, 151
Zuccaro, Federigo . II, 349, 600
—, Taddeo . . . . II, 349
Zurbaran . . . . . . III, 102
Zymbrecht, Matthias . III, 94

Nachträge und Berichtigungen,

um deren Berücksichtigung vor dem Gebrauche des Buches gebeten wird.

Th. I, S. 117 N. Die Restauration wird als eine ziemlich weitgehende bezeichnet.

S. 185. Seither ist in Oesterreich (z. B. auf dem Nonnenberge bei Salzburg) eine Reihe von Fresken entdeckt worden, denen man älteren Ursprung zuschreibt. Eingehendes darüber in den „Mittheilungen der k. k. Centralcommission".

S. 212 N. Der hier am Schluss ausgesprochene Vorwurf dürfte gegenwärtig nicht mehr zutreffen.

S. 239, Z. 4 v. u. Neuerlichst erst hat man endlich auch in Mastricht (in einem ehem. Dominikanerkloster) malerische Reste entdeckt, legendarischen Inhalts und angeblich mit dem Datum 1337 bezeichnet.

S. 240, Z. 5 v. o. Die hier erwähnten Gemälde sind im Cataloge des köln. Museums mit Nr. 3—6, der Flügelaltar mit Nr. 2, der Z. 6 v. u. erwähnte Gekreuzigte mit Nr. 7 bezeichnet.

S. 242 N. Vergl. auch: v. Rettberg, Nürnbergs Kunstleben. Stuttgart 1854. Statt Heilbronn lies Heilsbronn.

S. 256, Z. 10 v. u. Aufgefundene Originalrechnungen haben die Errichtung des „Schönen Brunnens" an das Ende des Jahrhunderts (1385—96) verlegt, und wahrscheinlich gemacht, dass Meister Heinrich „der Balier" der Bildner gewesen. Vergl. den Nachtrag zu S. 492 bei Schnaase, Gesch. d. bild. Kste. Bd. 6, S. XI.

S. 263 N. Ueber die Wahrscheinlichkeit der hier besprochenen Identität und die Entdeckungen Dr. Ennens (Annalen des hist. Vereins für den Niederrhein, Heft 7, Cöln 1855) in Betreff cölnischer Zahlungen an „Meister Wilhelm" s. Näheres bei Schnaase a. a. O. S. 424. Man sieht mit grosser Wahrscheinlichkeit in seitdem entdeckten Bildresten im Cölner Rathhause ein Werk Wilhelms. (Zwei Köpfe daraus a. a. O.)

S. 270, Z. 11 v. o. Das Bild der ehem. Kerp'schen Sammlung scheint gegenwärtig im Besitz des Hrn. Dr. Dormagen (Schnaase a. a. O. S. 432).

S. 273, Z. 12 v. o. Eine später entdeckte Urkunde lehrt in Lochners Vater einen Bürger Merseburgs (vielleicht Mörsberg am Bodensee?) kennen. Vergl. Schnaase a. a. O. S. 450.

S. 278, Z. 3 v. u. Ein neuerdings entdecktes Hauptwerk altcölnischer Schule (Madonna) befindet sich im erzbischöflichen Museum zu Cöln. Abgebildet bei Schnaase a. a. O. S. 451.

S. 282, Z. 12 v. o. Wie die Kerp'sche Sammlung ist auch die Effingh'sche (1865) aufgelöst.

S. 285, Z. 6 v. u. lies: mandelförmigen.

S. 289, Z. 15 v. u. Ungefähr derselben Zeit gehören auch die umfangreichen Fresken des Schlosses Runkelstein bei Botzen (Tyrol), Szenen aus Tristan und Isolde und Andres aus ritterlicher Sage und Lebensweise darstellend. (In Abbildungen v. Ign. Seelos mit Erklärung von Dr. Zingerle, herausgeg. vom Ferdinandeum zu Inspruck 1859.)

Th. I, S. 290 N. Das Bild von Clusone ist abgebildet und beschrieben v. Gius. Vallardi (Milano 1859). Aus der reichen Literatur des „Todtentanzes“ genügt wohl das vorzüglichste neuere Werk anzuführen: E. H. Langlois: Essai historique etc. sur les danses des Morts 8. 2 Bde. Rouen 1851.

S. 325, Z. 6 v. u. Ein mit 1278 bez. Bild des D. Buoninsegna wird erwähnt bei Crowe und Cavalcaselle II, S. 11.

S. 374, Z. 13. v. u. Das Bild von Lippo Memmi befindet sich jetzt im Berliner Museum.

Th. II, S. 278, Z. 9 v. o. Statt I, 140 lies II, 57.

S. 313 N. lies: des Actäon.

S. 365, Z. 5 v. o. Die Bilder der ersten Eltern befinden sich jetzt im Museum zu Brüssel.

S. 372, Z. 17 v. u. lies: Heytesbury.

S. 375, Z. 16 v. u. Die Sammlung Tatitschef ist nach St. Petersburg in die Eremitage gekommen.

S. 387 Z. 3 v. o. Die hier erwähnten Gemälde sind jetzt im Museum zu Brüssel.

S. 457, Z. 9 v. o. ergänze: Zu St. Wolfgang bei Ischl.

S. 585, Z. 5 v. u. (Heemskerk) setze ein Komma nach Geburtsort.

S. 608 N. lies: Gr. A. Raczinski, Les arts en Portugal v. S. 365 an.

Th. III, S. 67 N. statt in lies ein.

S. 69, Z. 11 v. u. lies: Fourment.

S. 144 N. Die hier erwähnten Bilder von Teniers finden sich auch im neuesten Catalog (1866) der Pinakothek nicht verzeichnet. Letztere dürfte bis zu diesem Jahre überhaupt keinen Zuwachs von Schleissheim her erhalten haben.

S. 229, Z. 3 v. o. lies Campo.

S. 230, Z. 19 v. o. statt Bild lies Feld.

S. 235, Z. 10 v. o. statt den lies dem.

S. 240, N. lies: Eichens.

S. 248, Z. 8 v. u. statt ihm lies ihn.

S. 250, Z. 4 v. u. vor Gestalten ergänze anderen.

S. 256, Z. 12 v. u lies Szene.

S. 268, Z. 14 v. u. Constant Troyon, geb. 1810 (nach J. Meyer; nicht wie oben angeführt, 1813) starb 1865.

S. 270, Z. 2 u. 5 v. o. Die „Abdankung“ und der „Compromiss“ befindet sich (nebst der „Schlacht bei Worringen“) im Palais de la Nation.

S. 272, Z. 18 v. o. setze das Komma nicht hinter, sondern vor das Wort Costum.

S. 288, Z. 11 v. u. Zu den Schweizer Künstlern zählen auch Böcklin (v. Basel) und B. Vautier.

S. 290, Z. 9 v. u. setze vor L'Haridon statt des Komma einen Bindestrich. Z. 10 v. u. lies Nanteuil.

S. 295. C. d'Unker starb 1866.

Druck der Hofbuchdruckerei (H. A. Pierer) in Altenburg.

Inhalt des dritten Bandes.

Fünftes Buch.

Die Kunst des XVII. Jahrhunderts mit ihren Ausläufen in's XVIII.

Seite

Vorbemerkung 5

Erster Abschnitt des fünften Buches. Historienmalerei.

I. Capitel. Italienische Eklektiker 13

II. Capitel. Italienische Naturalisten 40

III. Capitel. Niederländische und deutsche Historienmalerei.

A. Schule von Brabant 54

B. Holländische Schule 78

C. Nachfolge der italienischen Kunst etc. . 92

IV. Capitel. Spanische Schulen 97

V. Capitel. Französische und englische Historienmalerei . 124

Zweiter Abschnitt des fünften Buches. Die Cabinetmalerei des XVII. und XVIII. Jahrhunderts.

I. Capitel. Die Genremalerei 139

II. Capitel. Die Landschaftsmalerei 175

III. Capitel. Thiermalerei, Stillleben etc. 212

IV. Capitel. Deutsche Künstler des XVIII. Jahrhunderts . 218

Sechstes Buch.

Die moderne Malerei. Seite
I. Capitel. Die Wiedergeburt der deutschen Kunst . . . 224
II. Capitel. Die Wiedergeburt der französischen und belgischen Kunst 254
III. Capitel. Blick auf die englische und nordamerikanische Malerei 273
IV. Capitel. Blick auf die Gegenwart 281
Literatur 296
Kurze Uebersicht der wichtigern Schulen 305
Ortsverzeichniss.
Italien 308
Deutschland 322
Schweiz 338
Niederlande 339
Frankreich 341
England 344
Spanien und Portugal 348
Nördliches und östliches Europa 349
Amerika 350
Verzeichniss der Künstlernamen 351
Nachträge und Berichtigungen, um deren Berücksichtigung vor dem Gebrauche des Buches gebeten wird 369

